



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Renato Barros Almeida

Memória, Vestígio e Alienação:

Relações entre o objeto e a cidade contemporânea

Memory, Trace and Alienation:

Relations between the object and the contemporary city

CAMPINAS

2017

Renato Barros Almeida

**Memória, Vestígio e Alienação:
Relações entre o objeto e a cidade contemporânea**

Memory, Trace and Alienation:
Relations between the object and the contemporary city

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

e

Dissertation presented to the Institute of Arts of the State University of Campinas as part of the requirements required to obtain the Master's Degree in Visual Arts.

ORIENTADORA: prof. dra. Sylvia Helena Furegatti

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO
ALUNO RENATO BARROS ALMEIDA, E ORIENTADO PELA
PROFA. DRA. SYLVIA HELENA FUREGATTI

CAMPINAS

2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sylvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

AL64m Almeida, Renato Barros, 1982-
Memória, vestígio e alienação : relações entre o objeto e a cidade contemporânea / Renato Barros Almeida. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Sylvia Helena Furegatti.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Memória. 2. Alienação (Filosofia). 3. Objeto (Estética). 4. Arte contemporânea. 5. Vida urbana. I. Furegatti, Sylvia Helena, 1968-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Memory, trace and Alienation : relations between the object and the contemporary city

Palavras-chave em inglês:

Memory
Alienation (Philosophy)
Object (Aesthetics)
Contemporary art
City and town life

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestre em Artes Visuais

Banca examinadora:

Sylvia Helena Furegatti [Orientador]
Anna Paula Silva Gouveia
Marco Antônio Pasqualini de Andrade
Anna Paula Silva Gouveia
Marco Antônio Pasqualini de Andrade

Data de defesa: 10-02-2017

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

RENATO BARROS ALMEIDA

ORIENTADOR(A): PROFA. DRA. SYLVIA HELENA FUREGATTI

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. SYLVIA HELENA FUREGATTI
2. PROF(A). DR(A). ANNA PAULA SILVA GOUVEIA
3. PROF(A). DR(A). MARCO ANTÔNIO PASQUALINI DE ANDRADE

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA: 10.02.2017

*“A função da arte não é a de passar por
portas abertas, mas é a de abrir as
portas fechadas.”
(Ernst Fisher)*

AGRADECIMENTOS

Ao Instituto de Artes da Unicamp, corpo docente, funcionários e colegas de pós-graduação.

À minha querida orientadora Sylvia Fureggati, por ter me aceito como orientando e ter sido uma presença primordial nessa fase de aprimoramento acadêmico, porém, para mais do que isso, agradeço por toda paciência, cuidado e respeito que sempre teve para comigo, obrigado por toda sensibilidade e generosidade que por vezes transcendeu o espaço da academia.

A toda minha família negra, operária e nordestina, especialmente minha irmã Jane, minha mãe Ana e meu pai José, por sempre acreditarem e apoiarem minhas escolhas até mesmo em momentos em que eu não acreditava nelas, espero que esse trabalho seja uma forma de representar com qualidade todo amor e respeito que tenho por nossa história.

Às lutadoras e lutadores periféricas que sobrevivem diariamente a uma cidade como São Paulo, uma cidade governada de forma a oprimir os menos validos e as minorias.

A todos e todas artistas, pesquisadoxs e a estudanxs de artes visuais, que assim como eu acreditam no potencial da arte como forma de pensar e se posicionar criticamente em relação a nossa realidade.

RESUMO

O artista, como mais um habitante da cidade contemporânea, vivencia o espaço urbano cotidianamente, sendo igualmente afetado por questões de ordem política, cultural, social e econômica. Na proposta desenvolvida aqui, a discussão foi construída pela relação entre o repertório formado no campo das artes visuais, somado as experiências do autor quanto morador periférico de uma cidade como São Paulo, resultando em um olhar que se posiciona a partir ponto de vista do proletariado, considerando aqueles que não detêm os meios de produção, estes que sentem mais concretamente os efeitos de uma cidade que é configurada para a exclusão e geração de conflitos sociais, um espaço dado de forma a privilegiar alguns em detrimento de muitos. A partir de três conceitos: Memória, vestígio e Alienação, essa dissertação trata da cidade contemporânea como meio ou fonte que impulsiona a poética artística. O trabalho se desenvolve por três capítulos, em cada um deles busca-se estruturar um dos conceitos chave por meio de uma espécie de "coleta" de referências teóricas ou poéticas do universo das artes visuais, assim como do empréstimo de informações de outros campos do saber, para assim formar a discussão. Em cada capítulo, uma experiência artística autoral que se relaciona com os conceitos trabalhados é apresentada. A práxis envolvida nessas experiências tem o procedimento da coleta ou aquisição de objetos ordinários, construídos industrialmente e encontrados em espaços de convívio urbano, como fonte material para se pensar os trabalhos. Em uma operação que lembra uma arqueologia urbana, estes objetos ganham o status de artefatos, carregam forte carga simbólica por representarem a história de uma sociedade. Em suma, a proposta trata da relação entre o objeto e as tensões geradas em uma cidade contemporânea.

Palavras-chave: memória, vestígio, alienação, cidade, objeto.

ABSTRACT

The artist, being yet another inhabitant of the contemporary city, experiences the urban space daily, being equally affected by matters of political, cultural, social and economical importance. As developed here, a debate was built through the relation between the repertoire formed by the visual arts, plus the experiences of the author himself as an inhabitant of the suburbs of a city such as São Paulo, resulting in an experience built upon the point of view of the proletariat - those who do not hold the means of production, those who more firmly experience the effects of a city which was built towards the exclusion and the development of social conflicts, a space which privileges a few at the expense of many. Starting from three key concepts – memory, vestige and alienation – this thesis approaches the modern city as the mean or the source which propels artistic poetry. This paper is developed across three chapters, and in each one of them intends to structure one of those key concepts through a “collection” of theoretical or poetical references from the universe of the visual arts, as well as from the borrowing of ideas from other fields of knowledge, thus forming a debate. In each chapter, one authorial artistic experience, related to the key concepts developed, is presented. The praxis involved on these experiences is the collection or acquisition of common, industrial objects, found on common urban spaces, as a material source to think about labor. In an operation which suggests an urban archeology, these objects gain the status of artifacts, carrying a major symbolical charge, due to representing the history of a society. In short, the proposal addresses the relation between object and the tensions generated in the modern city.

Keywords: Memory, trace, alienation, city, object.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01	Frame do vídeo de registro de “Trajeto 1: Memória” (2015-2016). Fonte: Acervo pessoal do autor	17
FIGURA 02	Sequência de frames do vídeo de registro de “Trajeto 1: Memória” (2015-2016). Fonte: Acervo pessoal do autor	19
FIGURA 03	Detalhe da mala utilizada em “Trajeto 1: Memória” (2015-2016). Fonte: Acervo pessoal do autor	20
FIGURA 04	Mapa do trajeto percorrido em “Trajeto 1: Memória” (2015-2016). Fonte: Acervo pessoal do autor	21
FIGURA 05	O Chafariz e a pirâmide do Piques em 1860. Fonte: Arquivo do departamento de Cultura de São Paulo. Encontrado em: Bruno, Ernani Silva. <i>História e Tradições da Cidade de São Paulo - Volume II - Burgo de Estudantes (1828-1872)</i> . Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1954	22
FIGURA 06	Praça da Memória – Obelisco e chafariz em 1987. Fonte: Prefeitura Municipal. Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Preservação - Catálogo das obras de artes em logradouros públicos de São Paulo: Regional Sé - São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1987.....	23
FIGURA 07	Ilustração representando a Árvore Baobá. Fonte: Acervo pessoal do autor	25
FIGURA 08	Francis Alÿs, “Às vezes fazer alguma coisa não leva a nada” (1997). Fonte: Frame do vídeo referente ao trabalho. < www.francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/ >. Acesso em: dez 2016	37
FIGURA 09	Richard Long, “A line made by walking” (1967). Fonte: < www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html >. Acesso em: jan 2015	38
FIGURA 10	Robert Smithson, “Monumentos de Passaic” (1967). The Fountain Monument- Bird's Eye View, The Bridge Monument Showing Wooden Side-walks, Monument with Pontoons: The Pumping Derrick, The Great Pipes Monument. Fonte: < www.robertsmithson.com >. Acesso em: dez 2016	40
FIGURA 11	Hector Zamora, “Brasil” (2013). Fonte: < www.lsd.com.mx/ >. Acesso em: dez 2017	41
FIGURA 12	Hector Zamora, “Inconstância material” (2012). Fonte: < www.lsd.com.mx/ >. Acesso em: dez 2017.....	42
FIGURA 13	“Rastros” (2013-2014). Fonte: Acervo pessoal.....	51
FIGURA 14	Desenho que faz parte da instalação do trabalho “Rastros” (2013-2014). Fonte: Acervo pessoal.....	53
FIGURA 15	Desenho que faz parte da instalação do trabalho “Rastros” (2013-2014). Fonte: Acervo pessoal.....	54

FIGURA 16	Desenho que faz parte da instalação do trabalho “Rastros” (2013-2014). Fonte: Acervo pessoal.....	55
FIGURA 17	Desenho que faz parte da instalação do trabalho “Rastros” (2013-2014). Fonte: Acervo pessoal.....	56
FIGURA 18	Desenho que faz parte da instalação do trabalho “Rastros” (2013-2014). Fonte: Acervo pessoal.....	57
FIGURA 19	Fotografia do objeto (Filtro de ar do carburador de um carro), “Rastros” (2013-2014). Fonte: Acervo pessoal	58
FIGURA 20	Frame do vídeo presente na instalação de “Rastros” (2013-2014). Fonte: Acervo pessoal	59
FIGURA 21	Cubo de vidro com os restos materiais do objeto de “Rastros” (2013-2014). Fonte: Acervo pessoal	60
FIGURA 22	Duchamp, “Suporte para garrafas”(1914) e “Fonte” (1917). Fontes: WOOD, 2002, p.12. < www.tate.org.uk > Acesso em: dez 2017.....	67
FIGURA 23	Meret Oppenheim, “Minha enfermeira (My nurse)” (1936) e Man Ray, “Presente” (1958). Fontes: < www.all-art.org/art_20th_century/oppenheim1.html > Acesso em: dez 2016. < www.moma.org/collection/works/81212?locale=pt > Acesso em: dez 2016..	60
FIGURA 24	Jean Tinguely. “Mautz II” (1963) e Allan Kaprow, Yard, “Environments, Situations, Spaces” (1961). Fontes: < www.tinguely.ch/en/museum_sammlung/jean_tinguely.html > Acesso em: dez 2016. E Martha Jackson Gallery, Nova York, foto de Ken Heyman	69
FIGURA 25	Paulo Bruscky, “Mala Concreta - Série Malas” (2007-2009). Fonte:< http://www.nararoesler.com.br/usr/library/documents/main/56/paulobruscky-gnr-portfolio.pdf > Acesso em: dez 2016	71
FIGURA 26	Fotos do ateliê de Paulo Bruscky (2004). Fonte: recorte de imagens presentes em FREIRE, 2006, pg. 7,9 e 10	72
FIGURA 27	Cildo Meireles, “Inserções em circuitos ideológicos, Projeto Coca-Cola” (1970). Fonte: < www.tate.org.uk/art/artworks/meireles-insertions-into-ideological-circuits-coca-cola-project-t12328 >. Acesso em: dez 2016	73
FIGURA 28	Fernanda Gomes, vista e detalhes da Instalação no MAM-RJ (2012). Fonte: < http://www.galeriauisastrina.com.br/artistas/fernanda-gomes/ > Acesso em: dez 2016	75
FIGURA 29	Artur Barrio, “Navalha Relógio” (1970). Fonte: < www.arturbarrio-registros.blogspot.com.br/2010/11/navalha-relogio-1970.html >. Acesso em: dez 2016	77
FIGURA 30	Artur Barrio, “1) Dentro para fora 2) Simples” (1970). Fonte: < www.arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/2008/10/blog-post_8067.html >. Acesso em: dez 2016	77

FIGURA 31	“A Poética do Espaço” (objeto) (2013). Fonte: Acervo pessoal do autor	86
FIGURA 32	Frame do vídeo de “A Poética do Espaço” (2013). Fonte: Acervo pessoal do autor	88
FIGURA 33	Detalhes do objeto que resulta da ação desenvolvida em “A Poética do Acaso” (2013). Fonte: Acervo pessoal do autor	90
FIGURA 34	Diorama de Ai Weiwei exposto em Veneza, referente à série S.A.C.R.E.D (2013). Fonte: Foto de Cristiano Bendinelli/The New York Times	97
FIGURA 35	Ai Weiwei, “Derrubando uma Urna da Dinastia Han” (1995). Fonte: < https://galerieursmeile.com/artists/artists/ai-weiwei/dropping-a-han-dynasty-urn-19952004 >. Acesso em: dez 2016.....	98
FIGURA 36	Ai Weiwei, “Stools” (2014). Fonte: < www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/march/31/ai-weiwei-sends-6000-stools-to-berlin/ >. Acesso em: dez 2016	99
FIGURA 37	Ai Weiwei, “Stools” (detalhe) (2014). Fonte: < www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/march/31/ai-weiwei-sends-6000-stools-to-berlin/ >. Acesso em: dez 2016	100
FIGURA 38	Richard Serra, “Hand Catching Lead” (1971) (Frame do video). Fonte: < www.youtube.com/watch?v=v-FJKl1lzt0 > Acesso em: dez 2016 ...	101
FIGURA 39	Bruce Nauman, “Walking in na Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square” 1967-68 (Frame do video). Fonte: < www.youtube.com/watch?v=x7DWz_jMtR4 >. Acesso em:	102
FIGURA 40	Fabiano Marques, “Mar pequeno” (2013) (Frame do video). Fonte: < www.fabianomarques.colofon.bsconsult.com.br/midia/898 >. Acesso em: dez 2016	103
FIGURA 41	“Anotações sobre lugares esquecidos n.1 e n.2” (2015-até hoje). Fonte: Acervo pessoal do autor	107
FIGURA 42	“Anotações sobre lugares esquecidos n.6” (2015-até hoje). Fonte: Acervo pessoal do autor	107
FIGURA 43	“Coleções e cartografias” (2015-até hoje). Fonte: Acervo pessoal do autor	109
FIGURA 44	“Coleções e cartografias” (2015-até hoje). Fonte: Acervo pessoal do autor	109
FIGURA 45	“Coleções e cartografias” (2015-até hoje). Fonte: Acervo pessoal do autor	110
FIGURA 46	“Coleções e cartografias” (2015-até hoje). Fonte: Acervo pessoal do autor	110
FIGURA 47	“Trajeto 2: Linha-Vermelha” (2016) (Instalação). Fonte: Acervo pessoal do autor	111

FIGURA 48	Mala transportada durante ação que gerou o vídeo de “Trajeto 2: Linha-Vermelha” (2016). Fonte: Acervo pessoal do autor	112
FIGURA 49	“Trajeto 2: Linha-Vermelha” (2016) (Frame do vídeo). Fonte: Acervo pessoal do autor	113

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1: MEMÓRIA.....	25
1.1 Sobre o caráter mnemônico	25
1.2 “Trajeto 1: Memória” (2015-2016)	30
1.3 Afinidades eletivas	39
1.3.1 Sobre o caminhar na cidade	39
1.3.2 Arte fora do Cubo Branco	43
1.3.3 Referências poéticas	48
CAPÍTULO 2: VESTÍGIO	57
2.1 Vestígio/objetos	58
2.2 “Rastros” (2013-2014)	64
2.3 Afinidades eletivas	77
2.3.1 Apropriação do objeto	78
2.3.2 Referências poéticas	82
CAPÍTULO 3: ALIENAÇÃO.....	92
3.1 Sobre alienação	93
3.2 “Poética do Acaso” (2013).....	97
3.3 Afinidades eletivas	106
3.3.1 Corpo como recurso	106
3.3.2 Referências poéticas	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	129

INTRODUÇÃO - A CIDADE CONTEMPORÂNEA: ESPAÇO URBANO COMO LUGAR DE CONFLITOS.

A cidade é lócus para as experiências humanas, guarda em sua estrutura material e simbólica a história de cada povo, assim como *toda vivência da sociedade e dos indivíduos constituem a mutável, mas sempre eloquente imagem da cidade.* (ARGAN, 2005 p.7)

À luz do que apresenta Argan, considera-se que o artista é um sujeito influenciado pelo contexto histórico vigente, por mais que essa influência não seja percebida concretamente na materialidade dos trabalhos produzidos, a cidade sempre foi fonte motivadora e produtora de pensamento artístico.

O fato é que o artista - integrado ou apocalíptico que seja - não pode deixar de existir no contexto social, na cidade; não pode deixar de viver suas tensões internas. A economia do consumo, a tecnologia industrial, os grandes antagonismos políticos que delas derivam, a disfunção do organismo social, a crise da cidade, são realidades que não se pode ignorar e com relação às quais não se pode deixar de tomar - mesmo involuntariamente - uma posição. (ARGAN, 2005, p.221)

Dos muitos aspectos que constroem esta pesquisa, dentre poética artística, sociedade, lugar/espço assim investigados à partir da cidade de São Paulo, busca-se também evidenciar a discussão sobre a cidade contemporânea, na qual atua o artista visual considerando os elementos espaciais sócio culturais geográficos presentes nas relações capitalistas que desenham esses espaços e os configuram do modo como a conhecemos hoje.

O espaço urbano atual deve ser compreendido aqui como resultado de uma sociedade que promove ou se baseia em práticas e relações sociais guiadas pelo poder do capital (ALVAREZ, 2013, p.112). Nesse sentido, a cidade contemporânea pode ser considerada como um espaço de segregação, separação de classes sociais e funções, um lugar de geração de conflitos políticos, construído e desafiando a natureza pela predominância do urbano sobre o campo, tornando-se espaço de luta predominantemente territorial, com sua existência política inerente à sua existência material:

Ao contrário da cidade antiga, fechada e vigiada para defender-se de inimigos internos e externos, a cidade contemporânea se caracteriza pela velocidade da circulação. São Fluxos de mercadorias, pessoas e capital em ritmo cada vez mais acelerado, rompendo barreiras, subjugando territórios. (ROLNIK, 1995, p.9)

É um lugar que se constrói, reconstrói, organiza e determina as funções dos espaços conforme o que deveria ser a necessidade de uma maioria, mas que acaba por criar barreiras físicas ou psicológicas que definem o nível de acessibilidade e experiência urbana de acordo com o poder aquisitivo de cada indivíduo. “*Quem tem dinheiro se apodera de amplos setores da cidade, quem não tem, precisa dividir um espaço pequeno com muitos*”. (ROLNIK, 1995, p.52)

Em um processo constante de reconfiguração espacial, a cidade configura-se como espaço de tensionamentos políticos, sociais e culturais, responsável pelo sentimento de insegurança e fragilidade vivenciado por seus habitantes, tornando este ambiente urbano um lugar onde esses elementos são expressos e podem ser observados cotidianamente.

No caso específico de nossas cidades contemporâneas brasileiras, o fator econômico pode ser visto como elemento extremamente determinante quando consideramos essas questões, seu efeito pode ser nitidamente observado em situações onde os menos favorecidos economicamente são prejudicados cotidianamente em sua experiência de cidade. Considerando a realidade de nossas cidades brasileiras, Vera Pallamin (2015) aponta resultados de decisões urbanas pautadas em privilegiar aqueles que detêm o poder econômico:

Hoje do ponto de vista econômico, vemos cristalizadas nas paisagens urbanas de nossas grandes cidades, a arquitetura dessa adesão, a produção ascendente da pobreza, extensão das favelas e periferias desassistidas, grandes investimentos imobiliários em áreas muito restritas e segmentação socioespacial cada vez mais profunda.(PALLAMIN, 2015, p.148)

Na cidade de São Paulo, uma parcela considerável da sociedade é formada por indivíduos que residem em lugares distantes de onde trabalham¹, na maioria das vezes longe dos grandes centros comerciais e culturais de encontro. Mesmo quando essa distância física não é grande, a distância social e de infraestrutura o são, exemplo que pode ser observado em casos como o das favelas ou ocupações urbanas em regiões centrais de São Paulo.

¹ Mais de 30% da população demora mais de uma ou duas horas para chegar ao seu local de serviço. (Fonte: IBGE –Censo 2010 - Tabela 3422 - Pessoas ocupadas na semana de referência, que trabalhavam fora do domicílio e retornavam para seu domicílio diariamente, por tempo habitual de deslocamento para o trabalho - Resultados Gerais da Amostra.)

Historicamente, o Estado vigente tem responsabilidade direta nessas escolhas urbanísticas que geram espaços para essa vivência coletiva, que por sua vez acabam por serem geradores de conflitos. Dentre os muitos autores que auxiliam nessa abordagem e que serão trabalhados nessa pesquisa destacam-se Raquel Rolnik (1995), Milton Santos (2005), Angelo Bucci, Laymert Garcia dos Santos (2002) e Karl Marx (1984).

Na maioria das vezes essas decisões privilegiam poucos em detrimento de muitos, como aponta Rolnik (1995):

Quem tem dinheiro, se apodera de amplos setores da cidade, quem não tem precisa dividir um espaço pequeno com muitos... Quando falamos do crescimento e transformação da cidade-capital, nos referimos à intervenção e investimento do poder público no espaço. Quando falamos em regiões nobres e regiões pobres, no referimos a espaços equipados com o que há de mais moderno em matéria de serviços urbanos e espaços onde o Estado investe pouquíssimo na implantação destes mesmos equipamentos. Quando falamos das altas paredes da escola que encerram as meninas no pátio, nos referimos a instituições públicas, destinadas a disciplinar, curar, educar e punir. Há em todos esses casos a ação do Estado na cidade, produzido e gerindo segregação. (ROLNIK, 1995, p.52-53)

O processo de segregação social e cultural é um dos motivos geradores de conflitos nas grandes metrópoles, em São Paulo, como não poderia deixar de ser, esse pode ser o disparador de situações ligadas a vários tipos tensionamentos, que muitas vezes podem levar a situações de violência. Como nos aponta Angelo Bucci (2010), São Paulo é uma cidade que tem a violência como um elemento instaurado e cristalizado em sua essência:

São 26.085 vidas por ano, ou 70 + 1 ao dia, consumidas sem a menor cerimônia...Contudo, o número de vidas cobradas pela violência urbana é bem maior. Entre os ditos óbitos gerais, 112.569 por ano, grande parte deles deve ser creditada a ela de modo direto ou indireto. Há também numerosas vidas que são potencialmente consumidas. Por exemplo: o tempo gasto por milhões de pessoas que diariamente se deslocam de casa para o trabalho por percursos absurdos e condições de transporte precárias... É precisamente pela lógica perversa desse quadro, pintado a sangue, por assim dizer, que a violência se instaura e se cristaliza em coisas: é assim que ela transforma em paredes os nossos medos mais profundos. (BUCCI, 2010, p.18-19)

O geógrafo Milton Santos, em seu livro *A urbanização brasileira* (2005), traz um estudo no qual discute a história e os resultados da construção urbanística das cidades brasileiras ao longo do século XX, colocando a questão da pobreza e a nítida divisão de classes como dados que definem e tornam o espaço urbano como lugar de conflitos:

Ao longo do século, mas, sobretudo, nos períodos mais recentes, o processo brasileiro de urbanização revela uma crescente associação com o da pobreza, cujo locus passa a ser, cada vez mais, a cidade, sobretudo a grande cidade. O campo brasileiro moderno repele os pobres, e os trabalhadores da agricultura capitalizada vivem cada vez mais nos espaços urbanos. A indústria se desenvolve com a criação de pequeno número de empregos, e o terciário associa formas modernas a formas primitivas que remuneram mal e não garantem a ocupação. A cidade, onde tantas necessidades emergentes não podem ter resposta, está desse modo fadada a ser tanto o teatro de conflitos crescentes como o lugar geográfico e político da possibilidade de soluções. (SANTOS, 2005, p.11)

Em outro momento, Santos apresenta uma crítica ao poder público, colocando este organismo da sociedade como agente diretamente ligado e fomentador das problemáticas sociais geradas por suas políticas de exclusão, pensando a relação entre trabalho, transporte e moradia como as três questões que de alguma forma geram a maioria dos conflitos sociais e políticos, que acontecem sobre esta organização espacial urbana, que como dito anteriormente, fomenta o processo segregação de classe. Para Santos (2005), no Brasil as decisões políticas tomadas pelo poder do Estado agem de maneira a empobrecer ainda mais os mais pobres, forçando-os a pagar caro pelos precários transportes coletivos e a comprar caro bens de um consumo indispensável, serviços esses essenciais, mas que o poder público não é capaz de oferecer, pelo menos não aos menos validos

Considerando São Paulo como cidade referência para essa discussão todos esses efeitos aparecem talvez de forma mais evidenciada. Lugar de encontros e de cruzamento de alto fluxo de pessoas, seja pelo seu tamanho² ou pelo que representa para o restante do país em termos de potência econômica, avanço tecnológico, alto desenvolvimento de trabalho intelectual ou por toda força de trabalho³ disponível.

Como coloca Rolnik (2003), São Paulo é antes de tudo um espaço de contradições:

Entrar na cidade é estar permanentemente exposto à sua imagem contraditória de grandeza, opulência e miséria, carroça e caminhonete

²...a região metropolitana de São Paulo é hoje uma das cidades-mundo do planeta. Isso significa que, ultrapassando seus próprios limites físicos – 900 quilômetros quadrados de área urbanizada, em 39 municípios – a aglomeração urbana ocupa hoje uma área que vai muito além disso, atingindo pontos distantes do país, do continente, do mundo. Centro de produção, distribuição, gestão e logística de uma rede de empresas que atuam em mercados regionais e internacionais, São Paulo é também um imenso mercado, alimentado pela quantidade de pessoas que concentra moradores, visitantes e circulantes. (ROLNIK, 2003, P.9)

³Por força de trabalho ou capacidade de trabalho entendemos o conjunto de faculdades físicas e espirituais que existem na corporalidade, na personalidade viva de um homem e que ele põe em movimento toda vez que produz valores de uso de qualquer espécie. (MARX, 1996, p.285)

blindada, mansão e buraco, shopping center e barraca de camelô. Cidade fragmentada, que aparenta não ser fruto da ordem, mas sim filha do caos, da competição mais selvagem e desgovernada de projetos individuais de ascensão ou sobrevivência, do sonho de gerações sucessivas de imigrantes que vieram em busca das oportunidades distantes e da potência da grande cidade. (ROLNIK, 2003, p.10)

Já para Laymert Garcia dos Santos (2002)⁴, São Paulo é a cidade que “deixou de ser”, segundo ele, em sua maioria os seus habitantes tem dificuldades em se conectar mais para além das questões práticas, ligadas a lutas e disputas diárias seja buscando acumular mais capital, ou por pela simples sobrevivência, que geralmente é o caso dos que detêm menor poder aquisitivo. Para o autor, as forças da pobreza e da riqueza tomaram conta do espaço e do tempo, agindo de maneira violenta tomando lugares e atacando as pessoas. E é essa a perspectiva que interessa a muitos artistas contemporâneos.

São Paulo é, como muitas metrópoles, cidade que abandona o espaço público, para Laymert (2002), São Paulo é uma cidade onde a elite abandonou o espaço público para viver em seus espaços privados e privilegiados, seja em suas casas bem protegidas, edifícios em bairros mais nobres, seja em seus carros blindados que para estes funcionem como uma extensão móvel de seu espaço privado. Com a saturação do tráfego, a pane dos serviços, a escalada da criminalidade, o assédio dos miseráveis, a proliferação das máfias e a corrupção e a falência do poder municipal, a elite parece ter desistido da cidade⁵.

Em relação aos trabalhadores que fazem parte da massa urbana que diariamente preenchem a cidade em constante estado de deslocamento, Laymert (2002) coloca que:

Para eles a cidade parece reduzir-se ao longo e cansativo trajeto de casa ao trabalho, ao tempo perdido do transporte. Da periferia ao centro, do centro à periferia: o espaço urbano é o que se inscreve entre dois pontos, cujo sentido ameaçador será dado pelos programas de rádio e pelos telejornais sensacionalistas. Que vínculos podem eles tecer como uma cidade temida e evitada sempre que possível? (SANTOS in PALLAMIN, 2002, p.118)

Muitas dessas situações foram vivenciadas e observadas em trajetos e transições pela cidade, por esse artista pesquisador. Nesse contexto reside muito

⁴Em: São Paulo não é mais uma cidade, presente no livro: Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana / (org.) Vera M. Pallamin. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

⁵(SANTOS in PALLAMIN, 2005, p.111).

dos elementos disparadores para essa pesquisa acadêmica que privilegia a poética das artes visuais. Ser sujeito morador, antes do propositor artístico, habitante urbano, mais um entre tantos dos moradores periféricos da cidade São Paulo, guia meu olhar sobre esse contexto,

Da mesma forma em que o habitante da cidade, que vivencia o espaço urbano cotidianamente e é afetado pelas questões políticas, sociais e econômicas, o artista que lida com a cidade como meio ou fonte para o seu trabalho também está inserido nesse universo. Assim como discute Pallamin (2005), esse sujeito e sua criação são, também passíveis de serem afetados pelas mesmas questões que terminam por indicar esse terreno criado como encontro de constante tensão entre o estético e o político.

No desenvolvimento dos capítulos que seguem, serão citados alguns artistas que lidam com essas questões, dentre eles, Francis Alÿs, Paulo Bruscky e Ai Weiwei, sendo esses três bastante relevantes para a construção de minha poética.

Nessa realidade vigente, a ocupação e reinvenção dos espaços de exposição ou intervenção, repensando seus sentidos, simbologias, desconstruindo com os fluxos ordinários já condescendidos socialmente, torna-se cada vez mais uma ideia aplicada por número crescente de artistas. A arte pode ser uma das formas de possibilitar, mesmo que momentaneamente, algum nível de libertação, mesmo que subjetivamente, do pensamento alienado e nos direcionar a uma crítica emancipatória ante a nossa realidade.

Em um momento em que as pessoas tentam procurar formas de contestar ou de se posicionarem criticamente ao momento político vigente, no qual se criam novas formas de habitar a cidade, apropriando-se cada vez mais de ferramentas pensadas inicialmente para uma comunicação convencionalmente ligada ao consumo, torna-se relevante pensar qual o lugar da arte nessas narrativas, quais experiências ela oferece ao olhar que revisita os elementos pré-existentes nesse contexto político, dados previamente por nossa realidade ordinária. Sobre o compromisso da arte nessa discussão, Pallamin (2015) afirma:

Consideradas as dificuldades postas por essa condição contemporânea, que incluem a redefinição do que seria a noção de experiência, e levando-se em conta o compromisso basilar da arte com a abertura de novas fronteiras do presente, um dos pilares que estão sendo repensados nesse

impasse refere-se à relação do campo estético com aquele do político.
(PALLAMIN, 2015, p.15)

Em seu livro *Arte, Cultura e Sociedade*, Vera Pallamin (2015) discute bastante a relação entre arte e política e seus pontos de tensionamentos. Inicia um dos capítulos⁶ com o trecho de um texto de Jacques Rancière⁷ que se faz bastante pertinente aqui:

O tema “resistência” da arte (...) não é de forma alguma um equívoco de linguagem do qual poderíamos nos livrar mandando a consistência da arte e o protesto político cada qual para o seu lado. Ele designa bem a ligação íntima e paradoxal entre uma ideia da arte e uma ideia da política. Há dois séculos que a arte vive da tensão que a faz existir, ao mesmo tempo, em si mesma e além de si mesma e prometer um futuro fadado a permanecer inacabado. O problema não é mandar cada qual para o seu canto, mas de manter a tensão que faz tender, uma para a outra, uma política da arte e uma poética da política que não podem se unir sem se auto-suprimirem. Manter essa tensão, hoje em dia, significa sem dúvida opor-se à confusão ética que tende a se impor em nome da resistência, com o nome de resistência (...) Para que a resistência da arte não esvaneça no seu contrário, ela deve permanecer a tensão irresolvida entre duas resistências.
(PALLAMIN, 2015, p.15)

Ainda segundo Pallamin (2015), as dimensões culturais contemporâneas na cidade são representadas pela relação entre o estético e político, que se dá em três situações: por meio dos projetos urbanos, da produção arquitetônica e da arte realizada a partir da arte instaurada no meio urbano. Localizando as principais questões dessa pesquisa no campo da arte propõe-se pensar sobre os consensos e dissensos instituídos pela relação arte e cidade contemporânea. A relação entre arte e cidade nessa pesquisa se retroalimenta, a cidade oferece o gatilho criativo assim como é a fonte de pensamento ou o próprio meio para a ação artística acontecer diretamente.

Para pensar essas ações de cunho estético e político, Pallamin (2015) discute o conceito de Partilha do Sensível, cunhado pelo filósofo francês Jacques Rancière. A palavra “partilha” advém da ideia de compartilhar e dividir, enquanto o significado de “sensível”, seria para ele o ponto inicial onde toda ação se dá, a porta de entrada e o campo onde age o estético e político. Para Rancière, “*partilha do sensível é o sistema de evidências que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas*” (RANCIERE, 2005,

⁶O capítulo se chama: Arte urbana contemporânea, em São Paulo (PALLAMIN, 2015, p.137)

⁷PALLAMIN apud RANCIERE, 2015, p.138.

p.13). Como o próprio nome diz, são as formas de se compartilhar o que nos sensibiliza, o que nos afeta quanto seres humanos, no caso discutido aqui, seria pensar nas maneiras como as práticas artísticas dadas ou surgidas a partir desses espaços urbanos agem nessa partilha.

O resultado da partilha entre o estético e o político nesse lugar, serve como meio para o sujeito ordinário acessar e compreender os acontecimentos dados ali, a estética abre espaço para se acessar o político e o mesmo acontece ao contrário, em um movimento de existência simultânea. A arte dada no espaço urbano lida com elementos políticos, enquanto o espaço político já traz em sua essência elementos para se discutir a estética.

Então, para intervir no campo do sensível, a arte age localizando-se no espaço, nesse movimento em que se mistura à política, resguarda seu lugar demarcando-o e usando dos desdobramentos que trazem o elemento da estética como ferramenta para agir sobre o campo de subjetividade que o espaço político da cidade oferece, e assim, o ressemantiza estruturalmente abrindo uma porta de diálogo:

...o estético diz respeito à 'distribuição do sensível' que determina um modo de articulação entre formas de ação, percepção e pensamento, nele incluindo-se as coordenadas conceituais e os modos de visibilidade que operam num domínio político. Essa mútua constituição reformula, sob novos horizontes, a compreensão sobre as relações entre criação e resistência, uma vez que uma ação política é, ao mesmo tempo, intervenção e luta sobre o sensível, no modo com que é configurado, percebido, dividido e compartilhado. (RANCIERE APUD PALLAMIN, 2015, p.18)

Considera-se aqui o lócus urbano como espaço político, um lugar em que as diferenças são explicitadas e as desigualdades geram danos, onde embates e tensionamentos sociais acontecem abrindo uma série de lacunas que tornam possível o uso da *dimensão estética que já lhe é inerente presentificando-a na configuração do sensível*⁸, propiciando à arte um campo de ação e diálogo.

Nos três capítulos que fazem parte dessa dissertação, proponho pensar a cidade em relação a minha práxis artística por meio de três conceitos norteadores: Memória, Vestígio e Alienação.

⁸PALLAMIN, 2015, p.20

Sendo mais um habitante do espaço contemporâneo urbano, cresci pelos bairros periféricos da zona leste de São Paulo, descendente de nordestinos, trabalhadores braçais, ligados à indústria ou ao campo, sofri sempre das mesmas angústias que qualquer outro morador menos valido economicamente suporta todos os dias, principalmente quando reside distante dos grandes centros urbanos.

Logo, como artista vivencio o meio urbano e escolho me posicionar do ponto de vista do proletariado, daqueles que não detêm os meios de produção, destes que sentem mais concretamente os efeitos de uma cidade que é pensada para a exclusão, um espaço configurado de forma a privilegiar os fluxos e não a permanência, lugar que valoriza a propriedade privada em detrimento do público, uma cidade que favorece principalmente a geração de lucro e privilégios destinados e administrados por uma minoria. Argan (2005) disserta sobre a cidade como lugar de tensionamentos:

A cidade, que, no passado, era o lugar fechado e seguro por antonomásia, o seio materno, torna-se o lugar da insegurança, da inevitável luta pela sobrevivência, do medo, da angústia, do desespero. Se a cidade não se tivesse tornado a megalópole industrial, se não tivesse tido o desenvolvimento que teve na época industrial, as filosofias da angústia existencial e da alienação teriam bem pouco sentido e não seriam - como no entanto são - a interpretação de uma condição objetiva da existência humana. Não se explicaria o existencialismo de Kierkegaard, de Heidegger, de Sartre, não se explicaria sequer o materialismo marxista, não se explicariam as análises duramente críticas de Horkheimer, Adorno, Marcuse, de um sistema que, em última análise, se traduz ou, ao menos, se fenomeniza no ambiente físico concreto, incontestavelmente opressivo e repressivo da cidade. (ARGAN, 2005, p.214)

Parto de experiências empíricas, para pensar as relações entre indivíduos e o universo circundante da cidade contemporânea, por meio dos conceitos Memória, Vestígio e Alienação como forma de sintetizar minha experiência como agente e observador deste lugar, almejando como resultado primeiro expressar-me por meio da arte, por consequência disso, talvez contribuir para a discussão sobre a cidade contemporânea como fonte, meio e lugar onde a arte pode agir repensando alguns paradigmas já consolidados culturalmente.

Cada capítulo foi constituído inicialmente por uma explanação onde é apresentado um recorte que representa o foco de interesse referente a um dos três conceitos norteadores, concomitantemente a isso uma experiência poética de minha autoria será trazida à discussão, dessa forma, totalizando três trabalhos, sendo que cada um deles se relaciona de maneira mais aproximada ao conceito que dá título

ao capítulo referente. As experiências apresentadas são formadas por registros, referências poéticas e teóricas com a intenção de planificar esses processos criativos de forma a apresentar suas interligações conceituais e formais.

Os trabalhos que apresentarei são: *“Trajeto 1: Memória”* (ou *“Piques-Baoba: às voltas para o esquecimento”*) (2015-2016), *“Rastros”* (2013) e *“Poética do acaso”* (2014), respectivamente referentes aos capítulos de Memória, Vestígio e Alienação.

A pesquisa poética artística praticada nesses trabalhos utiliza-se de objetos pré-existentes coletados de minha realidade ordinária. Esses objetos eleitos podem ser considerados como indícios materiais produzidos pelas relações sociais, culturais e políticas formadas entre indivíduos e a cidade contemporânea, objetos esses que serviram de material para minha práxis. Estes objetos trazem em si cargas simbólicas, mnemônicas, estéticas e culturais, elementos esses que influenciam as formas como as linguagens artísticas conversam com eles.

Os três principais temas utilizados são relacionados às afinidades eletivas de outros artistas e seus procedimentos poéticos, além de outros conceitos ou momentos das teorias da arte que de alguma forma nos ofereçam a qualidade do diálogo com o recorte temático da pesquisa. Como por exemplo, a questão da apropriação do objeto ordinário pela arte, o ato de caminhar como procedimento poético, a relação entre artista e a cidade etc.

Durante a dissertação, diferentes artistas e suas respectivas obras serão citadas como referência, por conta da proximidade para com meus interesses poéticos e com os conceitos discutidos, porém indica-se que se tenha atenção especial a três passagens: no Capítulo I - Francis Alÿs e a relação que traça com a cidade como espaço de experiência que vivencia por meio de trajetos caminhados, no Capítulo II - Paulo Bruscky e sua atitude de coleta arquivista de objeto e materiais que encontra pelo espaço urbano, além do Capítulo III - Ai Weiwei e as operações iconoclastas de ressemantização dos objetos ordinários.

Conjuntamente, outros artistas também serão citados e aparecerão como referências complementares de forma independente de uma linha do tempo da história da arte, focando na proximidade com alguma questão específica de minha poética, como por exemplo, algo ligado à materialidade, procedimento ou

abordagem conceitual que me interessam. São eles: Richard Long, Robert Smithson, Hector Zamora, Cildo Meireles, Fernanda Gomes, Artur Barrio, Richard Serra, Bruce Nauman e Fabiano Marques.

Em suma, todo esse processo de trabalho teve como território o meio urbano da cidade de São Paulo, onde se intencionou realizar as investigações ou vivenciar as ações sobre o que persiste de material e intencional nos espaços urbanos.

1. CAPÍTULO I – MEMÓRIA

Neste capítulo propõe-se discutir o conceito de memória associado ao meu ponto de vista como artista e habitante da cidade de São Paulo, trazendo elementos de um repertório adquirido durante a formação no universo das artes visuais somados a experiência prática de quem morou a maior parte da vida em bairros periféricos e que hoje vivencia a experiência de habitar um bairro central da cidade de São Paulo.

Logo, a ideia é relacionar elementos da soma dessas experiências e dar continuidade à discussão em torno da cidade contemporânea como meio e fonte para a ação do pensamento artístico.

Uma discussão será construída com base no trabalho “Trajeto 1: Memória” (ou “Piques-Baoba: às voltas para o esquecimento”) de 2016, uma de minhas três práticas artísticas abordadas nessa dissertação, apresentando materiais de registros, referências poéticas, estudos e conceitos que permearam os caminhos de tal proposta artística e que se relaciona de maneira mais íntima com o conceito de Memória.

Dentre as referências poéticas, o trabalho de Francis Alÿs recebe uma atenção maior por conta de uma questão de afinidade minha com seus procedimentos e formas de pensar a relação entre memória, arte e cidade. Porém trabalhos de outros artistas como Richard Long, Robert Smithson e Hector Zamora também serão citados como forma de exemplificar outras abordagens e procedimentos que se aproximam formalmente ou conceitualmente da discussão que trato em *Trajeto 1: Memória*.

1.1 SOBRE O CARÁTER MNEMÔNICO

Argan (2005) coloca que arte e cidade construíram uma relação de coexistência e troca, ambas evoluem por invenções sucessivas, na qual a cidade é modelo para a arte, no sentido de ponto de motivação ou assunto. Assim, a cidade contém arte e é também formada por ela. “*A cidade real reflete as dificuldades do fazer a arte e as circunstâncias contraditórias do mundo em que se faz*”. (ARGAN, 2005 p.74)

Como habitante da cidade contemporânea, vivi e construí, sob essas circunstâncias contraditórias e espaços de tensionamentos grande parte de minha identidade utilizando-me, com o passar do tempo, da arte como forma de dialogar com esse lugar.

Para realizar meu trabalho artístico parto da observação empírica sobre as tensões geradas nas relações sociais, econômicas e culturais construídas entre e pelos indivíduos em sua vida ordinária como habitantes de uma cidade contemporânea, atendo-se à uma realidade marcada por diversos desafios relacionados às questões fundamentais de sobrevivência, representadas aqui pelos conceitos de Memória, Vestígio e Alienação.

A cidade é construção mnemônica, representada concretamente por sua materialidade arquitetônica, urbanística e monumental, seja pelo trabalho de estudiosos que registram e passam para outras gerações a história de seu povo, ou simplesmente a memória que é formada e transmitida pelo indivíduo ordinário.

O ser humano em sua capacidade de utilizar a memória como arquivo, faz com que possa planejar, avaliar e repensar suas escolhas, porém, faz-se importante pensar como essas lembranças são preenchidas, ainda mais quando se leva em consideração todas as adversidades sociais que nos oferece essa sociedade, mais precisamente o ambiente urbano contemporâneo. Bosi (1994) nos fala sobre as imagens evocadas pela lembrança:

Não há evocação sem uma inteligência do presente, um homem não sabe o que ele é se não for capaz de sair das determinações atuais. Aturada reflexão pode preceder e acompanhar a evocação. Uma lembrança é diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito. Sem o trabalho de reflexão e da localização, seria uma imagem fugida. O sentimento também precisa acompanhá-la para que ela não seja uma repetição do estado antigo, mas uma reaparição. (BOSI, 1994, p.81)

Na opinião de Bergson (1990), as ações criativas ligadas às artes e até mesmo aos sonhos provavelmente residam na definição da memória como “ *imagem-lembrança, se tornaria possível o reconhecimento intelectual, de uma percepção já*

experimentada; nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada.” (BERGSON, 1990, p.62).

Segundo Bergson (1990), toda essa matéria é presente em uma zona psíquica chamada de *inconsciente*. Inconsciente como tudo aquilo que é apreendido pela psiquê, mas que o consciente não necessariamente toma noção ou valida de imediato, retendo a informação até o momento em que ele a traz de volta em situações determinadas em que é estimulado. Esse conjunto de situações compõe então o nosso arquivo de imagens mnemônicas. Segundo Bosi (1994):

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, "tal como foi", e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça à lembrança de um fato amigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista. (BOSI, 1994, p.55)

Na experiência que essa pesquisa propõe, a memória é responsável por ligar minhas lembranças pessoais quanto artista e indivíduo social que habita a cidade contemporânea, minhas referências pessoais do ambiente que habito e interajo, com meu repertório referente às artes visuais somado às teorias de outros campos de conhecimento, tais como, sociologia e geografia. Assim combinados, esses elementos todos corroboram para formar um pensamento criativo que se materializa por meio da práxis artística.

Nesse movimento que parte do olhar individualizado para o espaço compartilhado da cidade torna-se relevante considerar os conceitos de *memória individual* e *memória coletiva*, discutidos por Maurice Halbwachs (1990).

Seria o caso, então de distinguir duas memórias... uma interior e ou interna, a outra exterior; ou então a uma memória pessoal, a outra memória social. Diríamos mais exatamente ainda: memória autobiográfica e memória histórica. A primeira se apoiaria na segunda, pois toda história de nossa vida faz parte da história em geral. Mas a segunda seria, naturalmente, bem mais ampla do que

a primeira. Por outra parte, ela não nos representaria o passado senão sob uma forma resumida e esquemática, enquanto que a memória de nossa vida nos apresentaria um quadro bem mais contínuo e mais denso. (HALBWACHS, p. 55, 1990)

Segundo este autor, memória individual ou memória autobiográfica é aquela relacionada ao nosso repertório interno de lembranças referenciado em nossas experiências pessoais, que parte de um corpo e de uma mente individuais, estruturando nosso repertório e nos constituindo como sujeitos únicos ao longo da vida.

Para Halbwachs (1990) a memória coletiva ou histórica, é ligada ao que uma sociedade acumula, apreende e armazena de informações sobre sua história e que são compartilhadas coletivamente, influenciando e guiando as decisões individuais na concepção de um coletivo. A memória individual tem a necessidade de se apoiar na memória coletiva, por algumas vezes a incorporando ou por outras simplesmente usando-a como complemento, movimento que levam ambas às vezes a se interlaçarem.

Para construir o pensamento que dá origem ao trabalho que desenvolvo atualmente no campo da práxis artística e pesquisa teórica acadêmica, parto inicialmente da minha memória enquanto artista e habitante da cidade de São Paulo, como indivíduo que morou a maior parte da vida em bairros periféricos e vivenciou a experiência de transitar por longos trajetos de caminhada ou transporte público, seja para trabalhar ou para ter acesso à cultura e educação.

Desde o início de minha formação acadêmica na graduação, busquei a experiência para além do cubo branco tradicional da arte, propondo ações e intervenções que tinham o espaço público como lugar ou fonte para se pensar a arte.

Posteriormente a este momento, durante o curso de Especialização em Artes Visuais, ainda continuava a vivenciar longos trajetos para chegar ao trabalho ou ao campus, como tantos outros que vivem essa realidade de trabalhadores/estudantes e que carregam em suas mochilas o que é necessário para passar a maior parte do dia distante de suas casas.

Nesse momento desenvolvia um trabalho de coleta de objetos no espaço urbano, porém ainda sem um foco muito claro, buscava construir uma relação de pertença para com esses elementos, seja registrando-os fotograficamente e inserindo-os em espaços de convívio com outras pessoas que faziam parte do meu cotidiano, ou ainda usando-os em experiências plásticas.

Considero que estes momentos embrionários foram bastante relevantes para que os processos se solidificassem mais a frente. O resultado desses dois momentos acadêmicos, somados ao meu desenvolvimento como artista e pesquisador, e à minha experiência de vida como habitante de uma cidade contemporânea como São Paulo, são partes constituintes dos processos criativos geradores dos trabalhos autorais que apresento no decorrer dessa dissertação.

Em seguida serão apresentados materiais relacionados ao processo criativo do meu trabalho artístico Trajeto 1: Memória (ou Piques-Baoba: às voltas para o esquecimento), trazendo diferentes elementos e referências que se conectam a discussão em torno do conceito de memória, arte realizada no meio urbano, site específico e a caminhada como operação poética.

1.2 “TRAJETO 1: MEMÓRIA” (OU “PIQUES-BAOBA: ÀS VOLTAS PARA O ESQUECIMENTO”) (2015-2016)



Figura 01 - Frame do vídeo de registro de “Trajeto 1: Memória” (2015-2016).
(Vídeo disponível em: www.youtube.com/watch?v=FJGwUfLYobE)
Fonte: Acervo pessoal.

Este trabalho consiste em uma ação registrada em vídeo, que posteriormente passa por uma edição, resultado em um material videográfico de 13min e 41s.

A proposta efetiva-se em um trajeto pré-determinado na região central da cidade de São Paulo, partindo do Início da Rua da Consolação (Próximo a Igreja da Consolação) até o Largo da Memória região conhecida como Anhangabaú.

Realizo este trajeto carregando nas costas uma espécie de mala de madeira com uma parede de tijolos dentro. Após todo o trajeto feito, essa mala com a parede é descartada ao centro da praça junto do monumento *Obelisco da Memória* (ou *Obelisco do Piques*). O objeto é confeccionado com alguns tijolos encontrados em um espaço de ruína e outros adquiridos no comércio local da mesma região.

O registro em vídeo é realizado com duas câmeras em posições e momentos diferentes. As pessoas responsáveis pela filmagem foram levadas antes ao local e discutiram conjuntamente o artista algumas possibilidades.

A opção pelo registro da câmera que se locomove acompanhando o corpo em ação é feita propositalmente. Foi intencional o uso dessa câmera mais humanizada que age às vezes com um olhar curioso de quem busca compreender um acontecimento, hora se detêm, assim como o corpo, ou em outros momentos avança e opta em evidenciar a presença da cidade e seus acontecimentos ordinários.

O registro cria uma relação de importância em planos marcados pelos conceitos abordados no trabalho, o corpo sempre pode ser percebido, mas a câmera também observa a cidade ao mesmo tempo em que a mala sempre aparece de alguma forma, seja totalmente enquadrada ou apenas dando ênfase a parede de tijolos transportada.

Se fossemos considerar uma ordem de importância para os elementos, assim pontuada pelo vídeo, teríamos, em primeiro plano a mala com a parede de tijolos, a cidade e em terceiro o corpo, uma ordem de hierarquização que detêm a cada um deles um nível de significação para com as intenções do que se discute.

Durante todo o trajeto é possível perceber uma cidade viva em um fluxo constante, que parece absorver na maior parte do tempo a ação realizada naturalizando-a, colocando a ação realizada no mesmo patamar das demais coisas corriqueiras que acontecem no em torno.

A mala foi projetada e testada de formas diferentes, desde suas amarrações até a técnica de carregá-la, assim com a maneira de descarregá-la.

As cordas utilizadas predomina todo o objeto a partir de nós e amarrações, sem parafusos ou qualquer outro material de origem mais mecânica, trazendo o objeto para algo mais próximo de uma artesanato, que ajuda a transmitir a ideia de um transporte humano de carga.

Ao final do processo as cordas são rompidas por meio do uso de uma faca que as corta, com a intenção de trazer uma ideia de ruptura entre o objeto e quem transporta.

Nesse momento a parede de tijolos é deixada junto ao obelisco, marcando o final de uma ação efêmera que se inscreve sobre os espaços perenes da cidade e do

monumento, tendo os tijolos como ponte entre uma situação e outra, já que ele pode guardar as duas características ligadas ao nível de permanência no espaço.



Figura 02 – Sequência de frames do vídeo de registro de “Trajeto 1: Memória” (2015-2016).
Fonte: Acervo pessoal.

Nessa proposta executo um trajeto a pé enquanto carrego um objeto com mais de 30kg acoplado às costas, o transporte acontece de forma desconfortável e cansativa, levando o corpo a realizar um esforço que gradativamente leva ao desgaste físico que busca aproximar-se da experiência cotidiana e alienante de locomoção urbana realizada em uma grande metrópole contemporânea.



Figura 03 – Detalhe da mala utilizada em
“Trajeto 1: Memória” (2015-2016).
Fonte: Acervo pessoal.

O objeto criado atua, assim, como elemento que simbólica e concretamente conduz o ritmo do movimento, forçando e mantendo a ação alienada.

A parede que compõe esse trabalho me remete a diversas simbologias tais como, a ideia de habitação, de cidade e de trabalho. De certa forma carregar essa parede é carregar um pedaço da cidade, não só pensando na cidade como espaço físico, mas também como um lugar formado por indivíduos que nela habitam e lutam para sobreviver diariamente. Carregar e suportar o peso dessa mala é também nesse caso carregar, mesmo que no campo do simbólico, um pouco das agruras que a cidade contemporânea nos oferece, e que constitui a carga física e psicológica que a massa trabalhadora assume diariamente nos grandes centros urbanos:

Entre os que deserdaram e os que foram deserdados, nem privilegiados nem excluídos, passam pela cidade, anônimos e desenraizados, os trabalhadores

que compõem a massa urbana. Para eles a cidade parece reduzir-se ao longo e cansativo trajeto de casa ao trabalho, ao tempo perdido do transporte. Da periferia ao centro, do centro à periferia: o espaço urbano é o que se inscreve entre dois pontos, cujo sentido ameaçador será dado pelos programas de rádio e pelos telejornais sensacionalistas. Que vínculos podem eles tecer como uma cidade temida e evitada sempre que possível? (SANTOS (in) PALLAMIN, 2002, p. 118)

O trajeto realizado culmina no *Obelisco de Piques* ou como é mais conhecido, *Obelisco da Memória*, o monumento mais antigo da cidade de São Paulo.

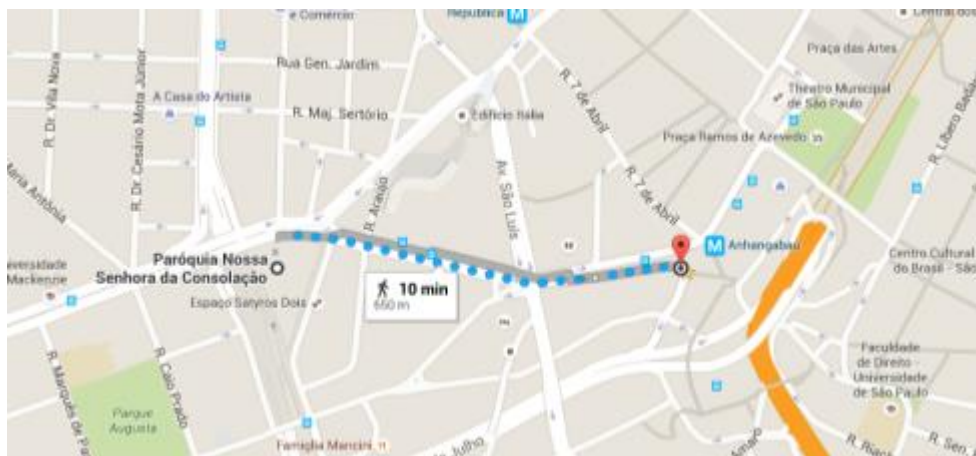


Figura 04 – Mapa do trajeto percorrido em “Trajeto 1: Memória” (2015-2016).

Fonte: Acervo pessoal.

Segundo informação encontrada no *Guia de Bens Culturais da cidade de São Paulo de 2012*¹, O *Obelisco do Piques* foi construído em 1814, projeto do engenheiro militar Daniel Pedro Muller, e executado pelo mestre Vicente Gomes Pereira.

O Monumento marcava o cruzamento de uma importante rota comercial da cidade de São Paulo, que tinha a *Estrada do Piques*, hoje conhecida como a *Rua da Consolação*, como uma das principais rotas de entrada na cidade, sendo este monumento localizado no final de seu trecho, ponto de encontro de tropeiros e mercadores.

Erguido em 1814, homenageou o triunvirato que governava a Capitania de São Paulo, composto pelo Bispo Diocesano, pelo Ouvidor da Comarca e pelo Intendente da Marinha. Outras versões atribuem sua construção como marco

¹ GUIA DE BENS CULTURAIS DA CIDADE DE SÃO PAULO/ Departamento do Patrimônio Histórico. São Paulo: Imprensa Oficial, 2012.

comemorativo da passagem do Brasil à categoria de Reino Unido a Portugal, já que sua conclusão se deu em 1815; ou ainda como comemoração do término de uma longa e rigorosa seca que atingiu a cidade.²

Além do obelisco, também foi construído um chafariz³, hoje desativado, mas que na época serviu para fornecer água para moradores da região, mas também para escravos e animais que chegavam ao local muito exaustos por terem cumprindo trajetos muito extensos carregando cargas comerciais.



Figura 05 – O Chafariz e a pirâmide do Piques em 1860.
Fonte: Arquivo do departamento de Cultura de São Paulo.

Toledo (1989) traz um resgate histórico desse espaço:

Era ali de fato o ponto mais comercial de São Paulo, pela concentração de grandes casas de negócios em grosso, girando com vultuosos capitais. Daquele ponto irradiavam-se todas principais Estradas para o interior e exterior da Província, com ligação a outras vizinhas [...] Pode-se, por isso, fazer ideia do intenso movimento de tropas que, diariamente, ali chegavam e dali partiam em tão diversas direções, transportando mercadorias de toda espécie. (TOLEDO, 1989, p.48)

Ao mesmo tempo, o obelisco que também é conhecido como Pirâmide de Piques, é tido por alguns historiadores como uma obra sem validade social ou significado histórico monumental. Como analisou o jornalista Roberto Pompeu de Toledo, especializado na história da cidade de São Paulo, a função desta construção

² INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. Largo da Memória. 2ª ed. rev.ampl. (1994) 1ª reimpr. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1996. (Cadernos da Cidade de São Paulo; 6).

³ Removido em 1897 para região Estação da Luz. Em 1919 um novo chafariz é construído no local, hoje o mesmo encontra-se desativado.

não dizia respeito a nenhum aspecto prático da vida. A pirâmide era sinal de que São Paulo deixava de ter a função de mero posto avançado para a conversão dos índios (TOLEDO, 2003).

Já o imaginário popular urbano traz o mito de que esse monumento recebe o nome de obelisco da Memória, porque ninguém na verdade sabe o real motivo pelo qual foi construído.

Tivesse sido erguido com um ou outro propósito, era para a memória de algo – e assim o largo do Obelisco passou a se chamar de Memória, assim como a ladeira anexa. Milagre dos milagres, o obelisco sobreviveu, numa cidade onde raras edificações sobrevivem, assim como o nome de largo da Memória. Muito mais significativa, no entanto, é a Pirâmide de Piques, e significativa pelo simples e bom motivo de que, com ela, a cidade ganhou sua primeira obra inútil. Era um monumento. Sua função não dizia respeito a nenhum aspecto prático da vida – isso quer dizer alguma coisa. Que dizer que os moradores tiveram a ideia de enfeitar a cidade – e quando se quer enfeitar alguma coisa, é porque se gosta dela. (TOLEDO, 2003, p.302)



Figura 06 – Praça da Memória – Obelisco e chafariz em 1987.
Fonte: Departamento do Patrimônio Histórico de São Paulo.

Em paralelo as pesquisas sobre a questão da memória que posteriormente me levaram ao Obelisco de Piques, realizava na mesma época uma pesquisa incipiente em torno da temática das lendas africanas, sendo eu um afrodescendente, este é um assunto que sempre me interessou.

Essa informação mostra sua relevância para se pensar o processo criativo do trabalho autoral que apresento neste capítulo, se considerarmos, com já citado antes,

que meu ponto de vista como artista e habitante da cidade de São Paulo, parte da visão dos trabalhadores, dos menos validos economicamente e dos que moram mais distantes dos grandes centros urbanos. São essas regiões periféricas da cidade de São Paulo, pensando como recorte Zona Sul e Zona Leste, que abrigam grande parte da massa trabalhadora afrodescendente dessa cidade. São esses também que mais sofrem com as problemáticas envolvendo violência urbana e dificuldades relacionadas a emprego⁴.

Os negros, na figura dos escravos, chegavam pela estrada do Piques carregando as mercadorias e paravam no chafariz para descansar enquanto seus donos trocavam ou comercializavam seus produtos, são direta ou indiretamente ascendentes dos negros trabalhadores que hoje moram nas regiões periféricas da cidade de São Paulo e lidam com todas dificuldades que essa cidade oferece aos menos favorecidos.

Dos elementos apresentados sobre significação da memória envolvendo a história sobre a função incerta do obelisco, representando neste trabalho a discussão em torno da questão da memória x esquecimento, realizo uma aproximação com a lenda africana da “Árvore do Esquecimento”, que remete também a questão escravista vinculada também a história do obelisco.

Segundo essa lenda da “Árvore do Esquecimento”, ou árvore BaoBá, os negros africanos antes de serem traficados como escravos pelos mercadores, davam voltas em torno de uma árvore que tinha o poder de a cada volta tirar algo da memória daquele indivíduo, por exemplo, em uma volta esqueciam o nome, em outra esqueciam

⁴ Segundo o CEERT (Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades), a cidade possui 11,2 milhões de habitantes, sendo que cerca de 37% (4,1 milhões) se declararam negros (pretos ou pardos)⁴, os bairros da Zona Sul, Parelheiros e M’Boi Mirim lideram o ranking com respectivamente o percentual de negros 57,1% e 56%, enquanto os bairros da Zona Leste, Cidade Tiradentes e Guaianases apresentam 55,4% e 54,6% de habitantes afrodescendentes.

Segundo dados do Ministério do Trabalho e Emprego de 2013, as subprefeituras da Sé (18,3%), Vila Mariana (13,6%) e Pinheiros (10%) concentram 42% dos empregos formais da cidade de São Paulo. Como a população negra está mais concentrada nas periferias, eles ficam mais longe das oportunidades. A população negra tinha 32% dos empregos formais. Apenas 2% dos empregados recebiam mais de dez salários mínimos.

Dados do Programa de Aprimoramento das Informações de Mortalidade no Município de São Paulo (PRO-AIM) indicam que no ano de 2013, 61,5% dos homicídios ocorridos entre pessoas do sexo masculino com faixa etária entre 15 e 29 anos eram de jovens negros, o que indica maior vulnerabilidade desta população. Informações disponíveis em: <www.ceert.org.br/noticias/dados-estatisticas/9503/levantamento-mostra-distribuicao-da-populacao-negra-em-sao-paulo>.

Acesso em: 28-12-2016

o local de origem , a família, assim por diante, até terem sua memória apagada por completo e estarem prontos para serem traficados. Foolman e Pinheiro citam essa lenda e uma passagem do artigo: *“A categoria raça nas Ciências Sociais: revisitando alguns processos políticos, sociais e culturais na história do Brasil”* (2013):

Durante grande parte do período de tráfico dos africanos escravos para o continente americano, e especificamente para o Brasil, eles eram submetidos a um ritual antes de serem embarcados. Era um ritual para esquecerem o seu passado... Eram obrigados a dar voltas em redor de uma árvore, a chamada “árvore do esquecimento”. Ao serem capturados e importados do continente africano para outros países e para o Brasil, eles eram obrigados a fazerem o ritual de esquecimento, ou seja, os homens tinham que dar nove voltas em torno da árvore do esquecimento e as mulheres davam sete voltas. Esta “árvore do esquecimento” continua, depois, se repetindo sob as mais diferentes formas ao longo do processo de escravidão e pós-escravidão... A árvore do “Baobá ou embondeiro” significava para os africanos o lugar do conhecimento e contos das histórias dos antepassados, passando de geração em geração. Os traficantes de escravos ao se darem conta da importância disso para os escravos, determinavam a prática do apagamento da memória e identidade. O “baobá ou embondeiro” passou assim também a ser conhecido como a “árvore do esquecimento” (FOLLMAN E PINHEIRO, 2013. p27).



Figura 07 – Ilustração representando a Árvore Baobá.
Fonte: Arquivo pessoal.

Do cruzamento da história do obelisco e a lenda africana da árvore da memória fiz a escolha do espaço que se dá a ação artística. Que acontece com um trajeto realizado a pé, que culmina em uma série de voltas em torno do obelisco, em referências as voltas dadas pelos negros em torno da Baobá antes de serem traficados.

Deste lugar de raciocínio surge o subtítulo que também nomeia o trabalho que se descreve nessa altura do capítulo: *Piques-Baoba: às voltas para o esquecimento*.

1.3 AFINIDADES ELETIVAS

Neste trecho, trago alguns elementos chave para se pensar na poética construída em torno da experiência do trabalho *Trajetos 1: Memória*, mas que em alguns níveis também se relacionam com os trabalhos que serão apresentados nos capítulos a seguir.

Dividi o que chamei de Afinidades Eletivas, em três momentos, primeiro trato da questão do procedimento de caminhar como ferramenta poética para arte, posteriormente trato da questão da arte pensada para fora do cubo branco como espaço expositivo tradicional e por último trago algumas referências baseadas em trabalhos de artistas que se relacionam com minha poética, dando maior atenção, por uma questão de afinidade à figura do artista Francis Alÿs, mas também citando outros três como referenciais independentes de uma linha do tempo da história da arte, são eles: Richard Long, Robert Smithson e Hector Zamora.

1.3.1 Sobre o caminhar na cidade

Em relação à atitude de caminhar, compreende-se que este é um gesto que se inicia com o primeiro passo, é a forma de o corpo percorrer um caminho, vivenciar e reconhecer uma espacialidade da cidade habitada.

Em uma primeira instância considero o caminhar para o artista como uma atitude política, no sentido de ser uma entrega ou um encontro entre corpos e a cidade que se habita, experiência essencialmente pública, onde o corpo em movimento pode criar seus trajetos, seguir diferentes percursos, romper com a ordem preestabelecida, perder e marcar sua presença em lugares pouco praticados pela maioria das pessoas. A caminhada desafia as regras dadas pelo espaço, alterando-as tanto subjetivamente quanto materialmente o espaço urbano, o artista transforma o caminhar em um procedimento poético:

Essa história começa ao rés do chão, com passos. São eles o número, mas um número que não constitui uma série. Não se pode conta-lo, porque cada uma de suas unidades é algo qualitativo: um estilo de apreensão tátil de apropriação cinésica. Sua agitação é um inumerável de singularidades. Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares. Sob esse ponto de vista, as motricidades dos pedestres formam um desses “sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade”, mas “não tem nenhum receptáculo físico”. Elas não se localizam, mas são elas que especializam. Nem tampouco se inscrevem em um continente como esses caracteres chineses esboçados pelos falantes, fazendo gestos com os dedos tacando na mão. (CERTEAU, 1998, p.176)

O corpo vive o espaço, toca e é tocado por ele, diferente de um território que é conhecido locomovendo-se por meio de um automóvel, essa uma experiência privada por excelência. Andar é um ato de ocupar e resistir a regras rígidas e estipuladas pela cidade, andar é, em sua essência, um gesto emancipatório.

Quando o corpo se conecta a cidade vive uma relação de extensão, onde se torna agente diretamente influenciador, ao mesmo tempo em que espaço passa a fazer parte deste corpo.

Sendo o caminhar uma forma de manter relação com o território, essa ação também pode ser considerada como uma forma de interpretar as paisagens urbanas por meio da arte.

Nesse sentido locomover-se corporalmente por um percurso pode ser uma operação artística que inscreve uma espacialidade, uma maneira de narrativa, uma forma de relatar uma experiência estética espacial vivida.

Desse modo, temos que a arte seria um tipo de retórica ligada à caminhada, a arte de moldar percursos, na qual:

O uso define o fenômeno social pelo qual um sistema de comunicação se manifesta de fato: remete a uma norma. O estilo e o uso visam ambos, uma “maneira de fazer” (falar, caminhar etc.), mas um como tratamento do simbólico, o outro como elemento de um código. Eles se cruzam para formar um estilho do uso, maneira de ser e maneira de fazer. (CERTEAU, 1998, p.180-181)

Essas maneiras de ser e de fazer encontram na atitude do andar, que é uma forma de registrar-se no espaço e também uma forma de esquecimento, o rastro é a

materialização de uma memória, são as marcas do passado, registros de algo que existiu e ocupou aquele lugar, é marca do espaço que fora praticado.

O artista lida com esses rastros espaciais, ora provocando-os, ora evidenciando a preexistência dos mesmos, às vezes os enfatiza em gestos efêmeros deixando marcas que mesmo não permanentes, nos direcionam por meio do registro artístico a caminhos diferentes dos conhecidos em nossa realidade ordinária.

O procedimento da caminhada no campo da arte é considerado distintamente do andar cotidiano convencional, que percorre trajetos pré-estabelecidos muitas vezes a mercê de uma margem de tempo imposta pela realidade urbanística das grades cidades, como por exemplo, o percurso que leva o habitante da cidade da casa onde mora até o trabalho. A partir dos limiares onde cessa a visibilidade, vivem os praticantes ordinários da cidade, eles são caminhantes, pedestres, *Wandersmanner*, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um “texto” urbano que escrevem sem poder lê-lo (CERTEAU, 1998, p.171).

Já o artista que atua na tecitura da cidade ou a partir dela, vive o procedimento ligado ao caminhar de forma diferente, ele realiza esse processo lidando com outras relações de tempo, age em ritmos e posturas diferentes, procurando uma experiência que lhe ofereça um olhar para além dos costumes e caminhos ordinários. Ou mesmo quando parte destes, sua intenção é investiga-los a partir de suas particularidades que às vezes passam despercebidas por aqueles que já estão absortos por aquela realidade.

No processo do artista caminhante o mais importante é o trajeto realizado e o que ele apreende nesse caminho, ou seja, esse sujeito valoriza o processo vivenciado e não simplesmente o final dele. Nas palavras do artista Robert Smithson, *o caminhar condiciona a vista e a vista condiciona o caminhar a tal ponto que parece que apenas os pés conseguem ver* (SMITHSON apud CARERI, 2013, p.110).

Ao caminhar o artista se torna íntimo das ruas, percebe os espaços preenchidos e as lacunas, faz-se interessante para ele ocupar os espaços de

interstícios, criando movimento onde não existe, onde são ignoradas muitas vezes as possibilidades das práticas de uma vivência criativa.

Seguindo essa linha de raciocínio, tal qual nos auxilia Francesco Careri (2013), em seu livro *Walkscapes: o caminhar como prática poética*, torna-se relevante considerar alguns elementos relacionados a conceitos advindos de atitudes como o a do personagem Flâneur de Baudelaire⁵, ou o conceito das incursões Dadaístas, as investigações Surrealistas, o grupo formado pelos Situacionistas, além de algumas indagações levantadas pela arte desenvolvida nos períodos de 60 e 70 e sua relação com a questão do campo ampliado da escultura.

Enquanto o Flâneur seria um caminhante, que traz um sentimento aproximado de um comportamento infantil de constante descoberta, mantendo um olhar de estranhamento ao mesmo tempo em que um olhar estrangeiro ao desconhecido, aquele personagem moderno, que, rebelando-se contra a modernidade, perdia seu tempo deleitando-se com o insólito e o absurdo em seus vagares pela cidade (CARERI, 2013, p.74.), os Dadaístas realizaram uma crítica política a sociedade da época excursões urbanas a lugares pouco frequentados ou ignorados pelas pessoas, saindo dos espaços tradicionais expositivos e se direcionado ao espaço urbano, eles realizaram o que os historiadores da arte chamam de antiarte. Já os Surrealistas, além da proposta de voltar ao ambiente natural, pretendiam se perder na cidade, deambulando por lugares desconhecidos se lançando de maneira aleatória, com a intenção de vivenciar uma experiência onírica e acessar o subconsciente. Os situacionistas defendiam a necessidade de construir uma nova cidade que seja pensada pelos seus habitantes, propondo uma forma diferente de ocupação dos espaços públicos, agindo de forma lúdica e espontânea se posicionando contra o controle social imposto pelo estado que pensa a cidade de maneira a tolher as liberdades e a capacidade criativa de seus habitantes. Assim, o uso do tempo e do espaço escapavam às regras do sistema e chegariam a construir novos espaços de liberdade, ter-se-ia feito realidade o slogan

⁵ A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. (BAUDELAIRE, 1996, p.20)

situacionista “morar é estar em qualquer lugar como na própria casa” (CARERI, 2013, p.98).

Esses procedimentos envolvendo diferentes formas dos artistas agirem no meio urbano ou natural da cidade, por meio de seu corpo em movimento, envolvem um raciocínio onde se consideram operações poéticas que transcendem o espaço convencional da galeria de arte, uma fuga do *Cubo Branco*.

1.3.2 Arte fora do Cubo Branco⁶

Se refletirmos sobre a arte desenvolvida e vivenciada para além das relações estritamente pensadas para o *Cubo Branco*, realizada em um campo ampliado e que reflete sobre a cidade contemporânea e suas relações sociopolíticas, essa discussão gera interesse em muitos artistas pesquisadores que pensam a arte e sua capacidade de influência na esfera pública.

Sendo a esfera pública um campo de tensões e diferenciações, consideramos que sua formação se constitui não como uma entidade, mas por fragmentações e múltiplas formas de exclusão, contestação e conflito, tendo seus espaços de significação e comunicação transformados conforme o contexto, o espaço, o público. (SHEIKH, Simon, 2005)

Dentre as discussões levantadas nesse trabalho, inclui-se um questionamento sobre como são formadas as identidades dos habitantes da cidade contemporânea e a relação de pertencimento que ela cria, além das formas como estes sujeitos encontram para existir nesse espaço e o seu papel no contexto urbano, passando pelo ritmo que o espaço urbano contemporâneo implica sobre os corpos.

Pensando nas formas que o artista encontra para incidir poeticamente sobre o contexto urbano, levando em conta a arte pensada para além do espaço da galeria, é importante considerar o conceito de escultura no campo ampliado, desenvolvido por Rosalind Krauss. Termo abordado pela autora em um artigo realizado em 1979, onde ela disserta sobre um momento das artes plásticas em que o pensamento artístico

⁶ Conceito debatido por Brian O'Doherty em seu livro “No interior do cubo branco”, onde ele discute e investiga as relações entre a arte pensada para o espaço expositivo formal da galeria e seu espectador.

escultórico se direcionava a uma reconfiguração dos elementos tradicionais escultura, sobre tudo, na discussão sobre o espaço.

Nos últimos 10 anos coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto. Parece que nenhuma dessas tentativas, bastante heterogêneas, poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura. Isto é, a não ser que o conceito dessa categoria possa se tornar infinitamente maleável. (Krauss, 1979, p.1)

Elementos como forma, volume, pedestal, já vinham sendo revistos conceitualmente desde o final do século 19, a plasticidade dos materiais é exposta de forma mais crua e direta, assim como seu processo de execução é evidenciado no próprio uso da forma, assim a escultura foi evoluindo para a ausência do local fixo, ou de abrigo, para a perda absoluta de lugar (KRAUSS, 1979, p.5). A geometrização construtivista, o uso de materiais inusitados no pensamento escultórico minimalista, objetos fabricados industrialmente, apropriações, coletas etc, faz com que a palavra escultura, já não desse conta de abarcar uma quantidade tão elástica de possibilidades que eram desenvolvidas no decorrer dos anos 1960 e durante os 70.

Segundo Krauss o conceito de escultura desenvolve-se para algo que pode ser entendida como não-paisagem e não arquitetura, para posteriormente, chegarmos ao termo pós-modernista de Lugares Demarcados, para definir trabalhos que se apropriavam de elementos pré-existentes do espaço externo, inserindo novos elementos, ou reconfigurando-se, demarcando-os as vezes de forma efêmera, outras de forma permanente. Como exemplo é possível citar trabalhos como o Spiral Jetty (1970) de Robert Smithson.

Em suma, Krauss discute a necessidade de ampliação do conceito de escultura para abarcar a quantidade de novas propostas que discutiam a arte relacionada à experiência no espaço. A discussão construída por ela parte da problematização do termo escultura para nomear obras que eram pensadas tridimensionalmente em uma relação entre paisagem e arquitetura. Evidencia também o uso de uma abordagem multirreferencial, fazendo uso de formas de registro como o

vídeo e fotografia, considerando a demanda decorrente dos trabalhos que eram desenvolvidos no espaço natural e urbano, tendo estes o caráter de efemeridade muitas vezes como seu principal elemento, discutindo também paralelamente a questão da comercialização do objeto artístico.

Partindo desse pressuposto, faz-se interessante para o desenvolvimento da discussão realizada nessa dissertação, considerar essa arte desenvolvida no meio externo, mais precisamente o urbano, que é elaborada tendo um lugar ou uma realidade específica como parâmetro, no caso aqui discutido, a cidade de São Paulo.

Nesse sentido, o conceito de *Site-Specificity*, torna-se relevante para se pensar o trabalho desenvolvido e apresentado por mim nesse capítulo.

O termo *Site-Specificity* é inicialmente utilizado nas décadas de 1960 e 70 para pensar uma arte desenvolvida tendo em vista um lugar específico, seja tendo como referência um espaço arquitetônico formal, o meio urbano ou um espaço ambiental natural como uma floresta.

Mesmo possuindo um caráter efêmero, esses trabalhos levavam em conta uma série de elementos espaciais específicos ligados a uma materialidade, sem os quais a obra perderia o sentido. Ou seja, ela só existe nesse lugar para qual fora pensada. Consideravam elementos físicos como: *comprimento, profundidade, altura, textura e formato das paredes e salas; escala e proporção de praças, edifícios ou parques; condições existentes de iluminação, ventilação, padrões de trânsito; características topográficas particulares* (KWON, 1997, p.85).

Com o passar do tempo vai se tornando mais evidente que muitos dos artistas envolvidos com essa prática vão assumindo uma posição para além da discussão do espaço simplesmente quanto forma e meio para sua arte, se colocando então de forma mais crítica e relação ao espaço expositivo tradicional da galeria e toda sua proposta mercadológica.

O espaço moderno da galeria/museu, por exemplo, com suas impecáveis paredes brancas, luz artificial (sem janelas), clima controlado e arquitetura pura, era percebido não só em termos de dimensões básicas e proporção, mas como um disfarce institucional, uma convenção normativa de exposição a serviço de

uma função ideológica. Os aspectos arquitetônicos aparentemente benignos de um museu/galeria, em outras palavras, eram considerados mecanismos codificados que ativamente dissociam o espaço de arte do mundo externo, potencializando o imperativo idealista da instituição que definia a si e aos seus valores hierárquicos como “objetivos”, “desinteressados”, e “verdadeiros”. (Ibdem, 1997, p.88).

Seguindo uma linha de desenvolvimento do conceito, com base em novos trabalhos e experiências propostas pelos artistas do site-specific, o termo ganha outra abrangência e se torna independente da necessidade restrita de uma permanência física material, seguindo um caminho à desmaterialização dessa arte, direcionando o site a novos diálogos que envolvem uma discussão em tono do caráter social e político do espaço, assim como mantêm uma postura de resistência em relação à mercantilização da arte. O “trabalho” não quer mais ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade crítica (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência. (KWON, 1997, p.89).

Relacionando esses conceitos com a discussão sobre a práxis artista que apresento nessa dissertação e dando sequencia ao raciocínio até aqui construído, torna-se possível chegar também à ideia de arte *site-oriented*, conceito discutido em *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*, artigo escrito pela historiadora da arte Miwon Kwon (1997). Procedimento esse que envolve poética e práxis lidando com o site de forma discursiva, tornando as próprias temáticas abordadas e seus desdobramentos o site em si. Refletindo que essa ação discursiva se dá muito no campo da discussão social e consequentemente no ambiente da esfera pública, Kwon expõe:

Preocupada em integrar a arte mais diretamente no âmbito do social, seja para reendereçar (num sentido ativista) problemas sociais urgentes, como a crise ecológica, o problema de moradia, Aids, homofobia, racismo e sexismo, ou mais amplamente para relativizar a arte como apenas uma entre as muitas formas de trabalho cultural, as manifestações de site-specificity tendem a tratar as preocupações estéticas e históricas (da arte) como questões secundárias. Considerando o foco na natureza social da produção e recepção de arte como sendo exclusivista demais, até elitista, esse engajamento expandido com a cultura favorece locais “públicos” fora dos confins tradicionais da arte em termos físicos e intelectuais... a característica marcante da arte site-oriented hoje é a forma como tanto a relação do trabalho de arte com a localização em si (como site) como as condições sociais da moldura institucional (como site) são

subordinadas a um site determinado discursivamente que é delineado como um campo de conhecimento, troca intelectual ou debate cultural. (Ibdem, 1997, p.90).

Caminhando na história do desenvolvimento do pensamento artístico escultórico para um momento pós final do XX, torna-se necessário usar um termo que dê conta de nomear uma arte que transcende o cubo branco como o espaço tradicional da arte, ganhando o meio externo e que tem o urbano como referência para definir uma arte que pense o externo não apenas quanto espaço, mas também quanto relação com o mercado da arte. Extramuros é o termo que consegue abarcar procedimentos ligados a conceitos como: a experimentação, a desmaterialização e espacialização, ligados as relações entre o efêmero e o perene dadas nessas ações. Sobre a ideia de extramuros:

O trabalho artístico instaurado no espaço extramuros deve organizar-se, a partir de então, sob um espectro ampliado de forças, originárias de outros campos do conhecimento. Para tanto, deve assumir multireferências necessárias para a complexidade e mobilidade dos valores deste mundo atual. Nesse sentido, solicita nossa atenção para sua qualidade de trajetividade, como nova amálgama aplicada pela aproximação dos interesses, antes estanques, entre o que é essencialmente artístico e os possíveis rebatimentos exercitados no terreno cultural e urbano amplificado. A efemeridade das propostas de intervenção bem responde à extensão cultural contemplada pela produção artística que passa a ser elaborada por imagens cujas condições de permanência e de duração são dadas por sua aparência tão mais exígua quanto veloz. (FUREGATTI, 2013, p.7)

Pensando nas relações trazidas por esse conceito de extramuros e nas relações entre arte e cidade, arte e meio urbano, podem levar a discussão de assuntos como o direito à cidade, as relações socioespaciais e as injustiças sofridas principalmente por aqueles que são excluídos e menos favorecidos economicamente, temas que se tornam juntos um site perene para artista na contemporaneidade, sendo também este um dos lugares que ocupo quanto pesquisa poética nesse momento.

Na próxima passagem que encerra o capítulo, tratarei referenciais ligados as minhas afinidades poéticas com alguns artistas que lidam também com questões semelhantes.

1.3.3 Referências poéticas

Para esse capítulo, apresento algumas de minhas referências poéticas que se relacionam em diferentes níveis com os conceitos abordados até esse ponto, sobretudo são referências que assemelham com algum dos elementos vistos no caminho poético apresentado no trabalho *Trajetos 1: Memória*. Temos Francis Alÿs como referência principal e Richard Long, Robert Smithson e Hector Zamora como complementares.

Começo com Francis Alÿs⁷, uma de minhas principais referências para este e outros trabalhos. Em 1986, Alÿs se muda da Bélgica, seu país de origem, para a Cidade do México, com a intenção de trabalhar como urbanista em ONGS que naquele momento se dedicavam na reconstrução da cidade⁸. Depois de trabalhar por mais de três anos nesse processo, Alÿs se frustra com o trabalho de urbanista, não vendo mais nesse uma possibilidade real de mudança na esfera política e por volta de 1989 decide se dedicar exclusivamente as artes visuais.

Alÿs emprega a estratégia de caminhar pela cidade como uma de suas principais ferramentas. Trabalhando a partir de um procedimento que o mesmo nomeia de *Paseos*, o artista não apenas observa a cidade, mas a habita e vivencia o espaço público deixando-se afetar por seus acontecimentos.

Questões como a visibilidade na esfera pública, o processo de gentrificação das cidades urbanizadas, as formas dos corpos ocuparem a cidade e o pertencimento a essa esfera são algumas de suas principais motivações.

Suas caminhadas pela cidade são a forma como ele vivencia e afirma sua existência nessa sociedade urbanizada. Todos seus trabalhos partem desse olhar do ângulo corpóreo, o caminhar como ato de resistência na esfera pública, um ato emancipatório do corpo. “*Cada corpo é historicamente construído conforme os sonhos*

⁷ Nasceu em 1959 como Francisco de Smedt na Antuérpia, Bélgica. Seu pai foi juiz do tribunal superior. Aos 19 anos começou a estudar arquitetura, cursando entre 1978 e 1983 História da Arquitetura, em Arquitetura e Urbanismo no *Institut Supérieur d'Architecture Saint-Luc* em Tournai na Bélgica. Mais tarde, já com 24 anos, realizou seu doutoramento em engenharia no *Instituto de Arquitetura de Veneza na Itália*.

⁸ Em 1985 a cidade do México passou por um grande terremoto, o maior desastre da história da cidade. Mais informações disponíveis em: <<http://seuhistory.com/hoje-na-historia/terremoto-devastador-arrasa-cidade-do-mexico>>. Acesso: 28-12-2016.

e receios de sua época e cultura. Os horizontes do corpo indicam que ele funciona como um elo de relação entre indivíduo e coletivo” (SANT’ANNA, 2005, p. 127).

Diferente de um ato de caráter privado como a locomoção fazendo uso de um automóvel, onde a principal intenção é cruzar a cidade e chegar a um ponto determinado sendo minimamente afetado por ela, o corpo vive a cidade, toca é tocado por esta, colocando-se realmente de maneira pública perante esse espaço. *A experiência do corpo nos ensina a enraizar o espaço na existência. Ser corpo é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço.* (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 2005).

Ainda sobre o ato de caminhar, o próprio artista coloca:

Eu passo parte do meu tempo caminhando pela cidade (...). Com frequência a concepção inicial de um projeto surge durante uma caminhada. Como um artista, minha postura é similar aquela de um transeunte - tento constantemente situar-me no entorno que se move. Meu trabalho é uma série de anotações e registros. A invenção da linguagem coincide com a invenção da cidade. Cada uma de minhas intervenções é um outro fragmento de uma história que eu estou inventando, sobre a cidade que eu estou mapeando. (ALYS apud KIM, 1994).

As experiências vivenciadas na cidade formam a base para sua prática, através da qual ele constrói uma documentação extensa e variada, que reflete suas ideias e processos. O ato de andar na atualidade constitui uma leitura e uma escrita do território. (CARERI, 2003, p.51)

Em seu trabalho “Às vezes fazer uma coisa leva a nada”, de 1997, Alÿs realiza um trajeto pela cidade do México empurrando uma barra de gelo, a barra vai derretendo conforme ele a empurra pelas ruas, sua postura física também se modifica de acordo com o tamanho e formato que essa barra vai tomando. Enquanto ela mantém seu formato grande e retangular, ele a empurra em uma postura inclinada usando as duas mãos, até o ponto em que essa barra se torna uma pedra de gelo, possibilitando que ele assuma uma postura ereta e que a locomova por meio de chutes. O trajeto todo, de mais de 9 horas, é registro em vídeo que resulta em uma edição quase 10 minutos.



Figura 08 – Francis Alÿs, “Às vezes fazer alguma coisa não leva a nada” (1997).
Frame do vídeo referente ao trabalho. Fonte: www.francisalys.com

O gesto de caminhar e realizar um trajeto pelo meio urbano, a forma como o artista lida com a questão da memória em uma cidade que fora reconstruída e que passou por mudanças socioculturais desde então, a relação com a arquitetura e urbanidade, são temas que também se relacionam com minha pesquisa.

Tendo em mente o trabalho autoral que apresento neste capítulo, é possível traçar uma relação entre o gesto alienado e alienante, em si mesmo, quando se pensa no esforço e energia que se perde ao carregar a uma maleta com parede de tijolos por um trajeto que ao final não gera nada de concreto ou útil ordinariamente, e o trabalho de Alÿs onde o próprio título já indica algo relacionado a essa discussão quando nos avisa “Às vezes fazer uma coisa leva a nada”.

De maneira geral, dentre os elementos que me interessam no trabalho dele, estão o fato de trabalhar bastante em países de terceiro mundo, sendo a Cidade do México sua fonte primordial, principalmente no período em que age no centro histórico reconstruído. Além do fato de lidar sempre com a questão do rastro mnemônico do lugar em que realiza as ações, seja coletando materiais, vivenciando a cidade, registrando e apresentando a realidade sociocultural e urbanística daquele espaço, lidando com elementos como a memória, o efêmero, o processo de gentrificação, e a questão da visibilidade na esfera pública.

Pensando no ato de caminhar como operação poética, e tendo em mente a ideia de referências complementares, considero o artista britânico Richard Long e suas obras que partem da proposta de realizar um trajeto em linha como algo interessante e que relaciona um pouco com meu trabalho apresentado nesse capítulo.

Advindo de um gesto simples, como o caminhar, o trabalho do artista consegue trazer á discussão questões bastante pertinentes para o campo das artes quando se pensa o conceito de extramuros. Considerando sempre a escala de seu corpo, seu trabalho se relaciona com as paisagens naturais, mesmo no caminho de volta ao espaço expositivo ele coloca além dos registros das ações, materiais encontrados na natureza, como pedra e areia. Long define a complexidade de seu trabalho de maneira muito simples quando diz: *“Escolhi fazer a arte caminhando, utilizando linhas, círculos ou pedras e dias”* (CARERI apud LONG, 2013, p.110).



Figura 09 – Richard Long, “A line made by walking” (1967).

Fonte: www.richardlong.org

Em uma das primeiras vezes em que Long adota esse procedimento ele realiza em 1967 a obra chamada *A line made by walking* (*Uma linha feita caminhando*), a ação acontece em Wiltshire, condado da Inglaterra, uma região de terras altas

dotadas de muitas colinas. Em uma região campestre o artista anda em linha reta para frente e para traz, seguindo sempre o mesmo trajeto, repetindo o gesto por inúmeras vezes até que a grama se achatasse criando uma linha.

Apesar de andar em um espaço diferente do que proponho em “Trajeto 1: Memória”, no meu caso a cidade e seus fluxos, no caso dele os espaços naturais ligados a um certo sentimento de isolamento, ambos lidam com o corpo como ferramenta e o caminhar como procedimento poético que atravessa determinado espaço.

Outro artista referência que me chama a atenção por lidar com trajetos e com a questão do corpo em movimento pelo gesto de andar é Robert Smithson. Artista bastante lembrado por seus trabalhos de intervenção em grande escala em ambientes naturais, localizados nas teorias da arte como Land Art, mas podendo também ser considerados como propostas de site-specific. Como em *Spiral Jet* de 1970, um trabalho realizado em grande escala em um ambiente de paisagem natural. Quem além de trazer uma discussão em torno da institucionalização e mercantilização da arte, essa proposta traz a ideia do corpo vivenciado os espaços em outra relação de escala, onde o registro nunca será equiparado à experiência corpórea.

Porém, pensando no conceito de memória apresentado no início desse capítulo e bastante presente no que tange a poética em torno de meu trabalho *Trajeto 1: Memória*, me chama bastante atenção seu trabalho chamado *Um passeio pelos monumentos de Passaic*, de 1967. A proposta era constituída de um relato, acompanhado de uma série de fotografias, publicado na revista Artforum do mesmo ano, onde Smithson descrevia a experiência vivenciada por ele em um trajeto realizado em sua cidade natal, trazendo o resgate de paisagem já deteriorada e marcada por resquícios de arquitetura industrial que já perderá sua função. Acaba sendo uma caminhada que resgata a memória de uma região, um trajeto que o artista realiza adotando um olhar político e crítico sobre aquela situação:

O feito de atravessar a natureza nos subúrbios não implica nenhum prazer, nenhuma complacência e nenhuma participação emotiva. Seu discurso parte de uma aceitação da realidade tal como esta se apresenta e prossegue em um nível de reflexão geral no qual Passaic se converte em um emblema da periferia

do mundo ocidental, o lugar dos dejetos e da produção de uma paisagem nova feita de rejeições e transtornos. (CARERI, 2003, p.170)

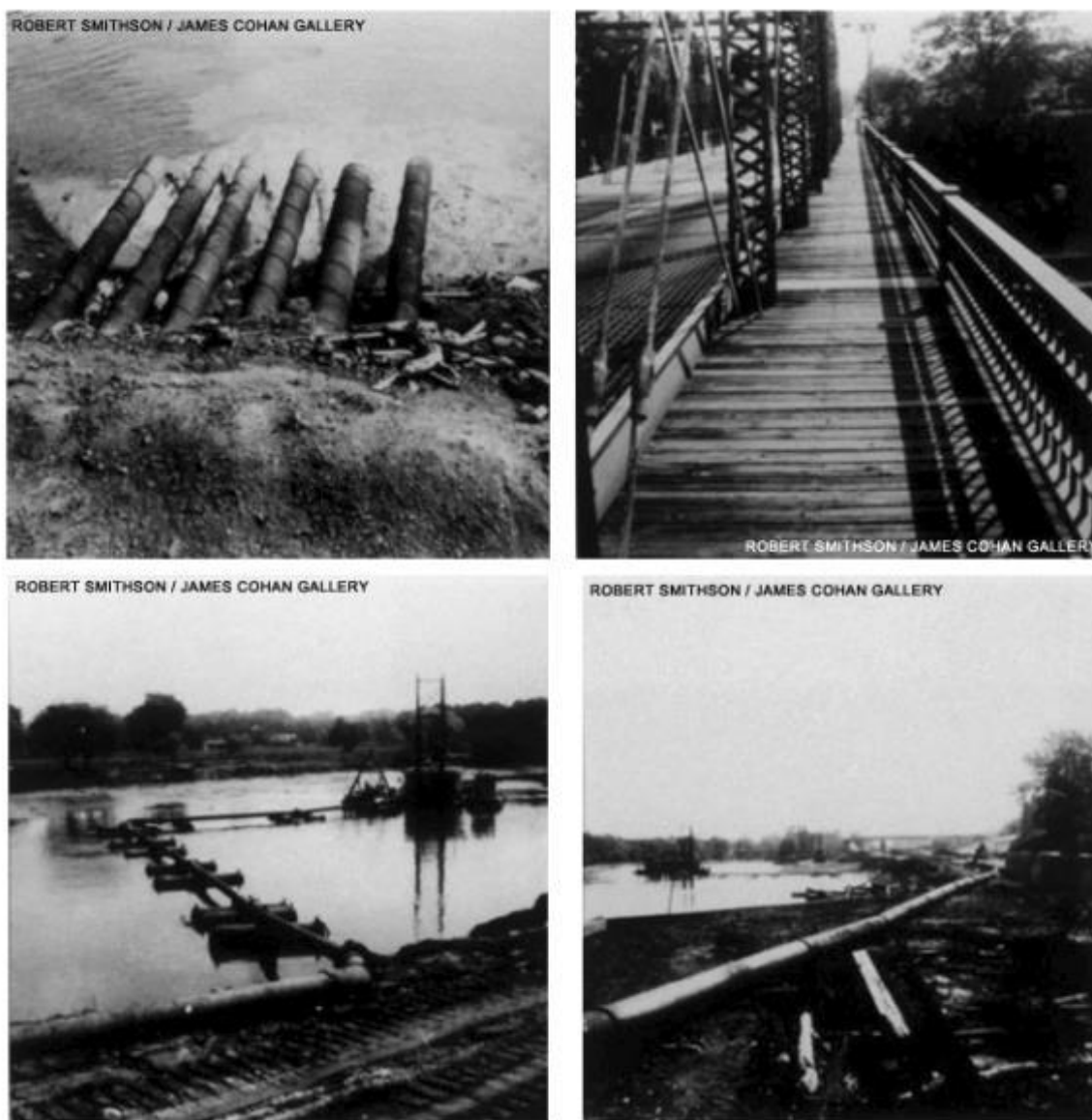


Figura 10 – Robert Smithson, “Monumentos de Passaic” (1967).

Da esquerda para direita e de cima para baixo: The Fountain Monument- Bird's Eye View, The Bridge Monument Showing Wooden Side-walks, Monument with Pontoons: The Pumping Derrick, The Great Pipes Monument. Fonte: www.robertsmithson.com

Ainda pensando as relações com o meio urbano, mas saindo um pouco da atitude de caminhar como ferramenta poética para se pensar a cidade, minha terceira referencia complementar, Hector Zamora trabalha bastante com instalações e intervenções no espaço urbano, em um trabalho de investigação cultural e social por meio do arquitetônico e do urbanístico guiado a discussão em torno dos

tensionamentos entre os espaços internos e externos, a ideia de movimento e repouso, instabilidade e estabilidade, a construção poético e a crítica política.

Apesar de todos esses elementos, inicialmente minha ligação com esse artista é de cunho mais ligado aos aspectos material e funcional dos materiais que ele, principalmente no caso do uso dos tijolos como material em alguns de seus trabalhos. A forma como ele utiliza esse material me remete a palavras chave como: força, resistência, trabalho, casa, cidade, estrutura e construção.

Junto a isso vem seu procedimento de apropriação de objetos, muitas vezes com sinais de desgaste ou uso do material em seu estado cru.

Na obra *Brasil*, de 2013, ele discute a questão do trabalho, a ideia da construção e da desconstrução de um estado de edificação, provocando uma ideia de instabilidade, trazendo os tijolos como algo ligado a um estado perene e imóvel a uma bicicleta que nos remete a movimento e deslocamento. Há aí também uma vontade de provocar nosso repertório pessoal, nossa memória cultural e política. “*Acima dos tubos de borracha, apoiados pela falsa permanência da bicicleta imóvel, repousa o peso de uma delirante composição de progresso: o Brasil*”⁹.



Figura 11 – Hector Zamora, “Brasil” (2013).
Fonte: www.lsd.com.mx

⁹ Comentário feito pela arquiteta e escritora Joana Barossi, retirado de uma resenha no site do artista. Disponível em: <www.lsd.com.mx>. Acesso em: 02/12/2017.

Já no trabalho *Inconstância material*, de 2012, Zamora tenciona mais ainda a relação entre movimento e repouso ligado ao conceito de trabalho “braçal” convencionalmente entendido no mundo ordinário unicamente como o esforço realizado em busca de uma compensação econômica e o trabalho relacionado às artes visuais. O trabalho acontece em um misto de instalação e performance coletiva, onde pilhas de tijolos são distribuídas pelo espaço da galeria e diversos trabalhadores da construção civil se dividem em por diferentes ambientes desse espaço expositivo e arremessam os tijolos de um lugar ao outro em um ritmo constante de troca.

About 35 bricklayers occupy the hall of a modernist building of Mimar Sinan University in the centre of Istanbul and toss bricks from one person to the other in a continuous loop. The performers accompany their repetitious movements with the chanting of poetry, a proverbial act that increases productivity and reduces boredom while creating a sense of companionship within the group of workers. Material Inconstancy is a choreography of construction with which Zamora foregrounds the intimacy, the physicality, and the delicacy of corporal configuration in the construction of buildings and societies.¹⁰

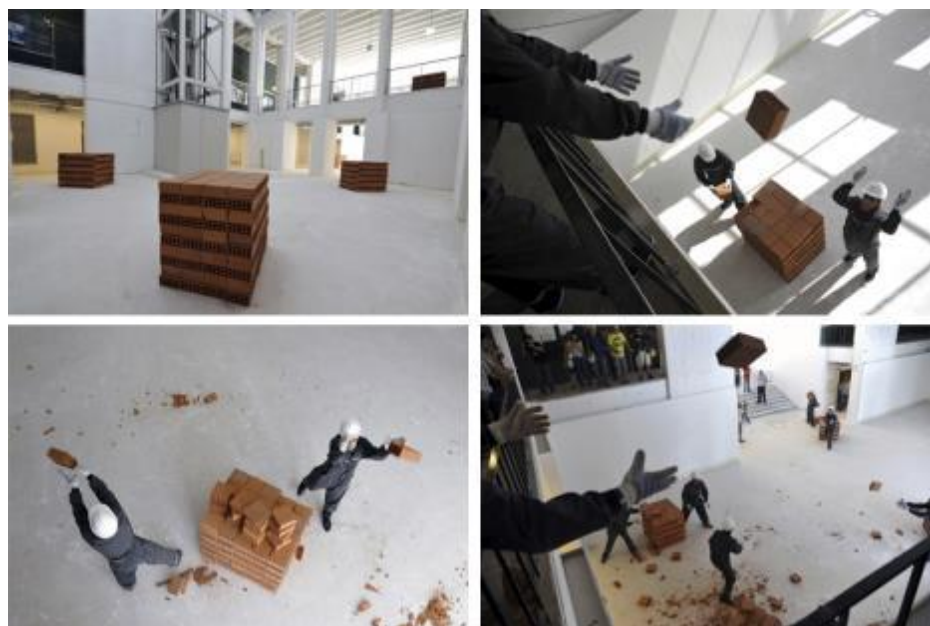


Figura 12 – Hector Zamora, “Inconstância material” (2012).

Fonte: www.lsd.com.mx

¹⁰ Tradução livre do autor: Tendo em mente que os objetos coletados para realizar as ações poéticas apresentadas nessa dissertação são a base para a práxis e que nessa discussão é importante compreender a arte com base nos acontecimentos urbanos, não necessariamente em uma arte que se dê literalmente ou praticamente sempre nesse espaço, avançaremos agora para o segundo capítulo, onde trataremos do conceito de vestígio.

Em síntese, todas essas afinidades eletivas foram apresentadas com a intenção de oferecer alguns elementos para entender os caminhos que tracei durante a construção do pensamento poético que deu forma ao trabalho *Trajetos 1: Memória*, porém mais do que isso, todo pensamento desenvolvido aqui faz parte de um esforço para estabelecer um ponto de vista crítico, criativo e artístico da cidade que habito.

Uma experiência que dada a sua efemeridade e intensidade, se propôs atentar causar alguns tensionamentos em conceitos ligados a relação entre memória e a cidade. Seja quando consideramos o lugar escolhido, o trajeto e toda história em torno deste, que se relaciona nessa proposta com uma lenda que fala sobre um processo de apagamento da memória, seja pelo objeto que é esquecido ou descartado, ou ainda o conceito de vídeo que é apenas um registro residual de algo que aconteceu.

Apesar do conceito de memória, como foi construído nessa dissertação, estar ligado diretamente ao trabalho autoral que apresentei, ele também se relaciona com as duas próximas experiências artísticas que serão apresentadas nos capítulos que se seguem.

Tendo em mente que os objetos coletados para realizar as ações poéticas apresentadas nessa dissertação são a base para a práxis e que nessa discussão é importante compreender a arte com base nos acontecimentos urbanos, não necessariamente em uma arte que se dê de forma prática sempre nesse espaço, avançaremos agora para o segundo capítulo, onde trataremos do conceito de *vestígio*. Entendendo que *o processo de memória do homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios*. (CHANGEUX 1972, p. 356)

2. CAPÍTULO II – VESTÍGIO

No capítulo que recebe o título de *Vestígio*, pretende-se assim como no anterior, preparar uma delimitação do tema focando em elementos que sejam pertinentes a discussão que desde o início se pretende nessa dissertação, a relação entre arte e cidade a partir do meu ponto de vista como artista e habitante desse espaço.

Desta vez focaremos no conceito de objeto como vestígio que representa de maneira inicial os resultados das relações de caráter sociopolíticos e culturais em uma cidade contemporânea como São Paulo. Além de tratar de algumas relações traçadas a partir da utilização do objeto ordinário no universo das artes visuais.

A discussão acontecerá com base em outra experiência poética de minha autoria, no caso com o trabalho chamado *Rastros (2013-2014)*, adotando a mesma postura do capítulo anterior, oferecendo referências, elementos processuais e conceituais sobre o trabalho artístico.

Tratarei do processo criativo referente a essa experiência artística, discutindo diferentes questões como o descarte material, a atitude colecionista presente no procedimento que adoto e a desconstrução da função do objeto ordinário. Posteriormente será tratada do conceito que envolve a operação de apropriação de objetos, realizando um recorte conceitual de acordo com minhas afinidades poética. Por último, serão apresentados alguns referenciais poéticos ligados a artistas de diferentes momentos da história da arte, sem seguir uma ordem cronológica, mas sim por identificação e proximidade poética, darei maior destaque a figura de Paulo Bruscky, mas apresentarei Cildo Meireles, Fernanda Gomes e Artur Barrio, como forma de complementar e exemplificar algumas outras abordagens.

2.1 VESTÍGIO/OBJETOS

Vestígio pode ser entendido como uma marca deixada pelo homem ou animal, podemos considera-lo um indício, ou simplesmente um rastro de algo que se sucedeu.

Todas as regiões têm marcas físicas, ligadas com a sua própria história. Estas referências quando inventariadas e valorizadas, dão aos habitantes o sentido de identidade, fazem a ponte entre o passado e o futuro, constituem o “porto de abrigo” do indivíduo quanto ser comunitário. . (MADEIRA, 2015, p.1)

Os vestígios podem ser desde resquícios de construções ou ruínas arquitetônicas, a marcas deixadas por uma civilização em um ambiente natural, materiais que carreguem alguma forma de comunicação como escrita ou outras formas simbólicas, como desenhos, monumentos, esculturas, ou ainda, podem ter um caráter mais ordinário funcionalmente como ferramentas, utensílios, vestimentas etc.

Para a discussão que se pretende realizar nessa dissertação, a ideia de vestígio relaciona-se ao que permanece de material e pode representar subjetivamente as tensões presentes nas relações sociais, políticas e culturais na cidade contemporânea. Esse vestígio material é representado aqui por meio de objetos esquecidos e coletados pela cidade ou objetos adquiridos que tem sua existência ignorada ou menosprezada na realidade ordinária do cotidiano urbano, seja pela sua fragilidade, ou pela sua fácil aquisição, como, por exemplo, objetos de baixo custo obtidos em comércios populares.

A proposta de utilização de objetos coletados e adquiridos, operação essa já vista no capítulo anterior no processo criativo do trabalho *Trajetos 1: Memória*, também aparece no desenvolvimento da poética da experiência artística de *Rastros*, que será apresentado mais a frente neste capítulo, assim como também essa abordagem envolvendo os objetos poderá ser encontrada no terceiro capítulo quando trataremos do trabalho *Poética do Acaso*. Estes objetos são considerados de duas formas:

Tipo 1- Objetos produzidos industrialmente, ou construídos manualmente tendo em vista uma função prática específica, e que se tornam obsoletos funcionalmente. Podem ser peças de um conjunto maior ou maquinário e apresentam desgaste ou informações em seu corpo que indiquem uso anterior.

Tipo 2- Objetos convencionais e funcionais de baixo custo produzidos industrialmente em série e que estão presentes em nosso cotidiano. Estes detêm certa fragilidade material, sendo considerados como facilmente substituíveis por configurarem-se de “fácil” aquisição.

Os objetos coletados são artefatos produzidos pelo homem, seja artesanalmente ou usando um maquinário como intermediário. Os objetos escolhidos para a prática artística identificam-se com o contexto de onde são retirados levando em consideração não só a materialidade aparente, mas também algo de meu repertório artístico, cultural e pessoal, como indivíduo que vive e reage aos estímulos da cidade.

Ainda sob o conceito de artefato, é possível entender essa atitude de coleta dos vestígios de forma semelhante ao trabalho do arqueólogo que realiza escavações em busca de indícios que possam de alguma forma contar mais sobre a história de um povo ou sobre o lugar que esses seres habitaram. O olhar cuidadoso e atento, o caráter de busca e a ação de encontrar tais objetos são elementos que trazem um sentimento parecido entre essas dinâmicas.

... artefatos são considerados fonte de informação do comportamento de grupos que os utilizaram pela recuperação desses dados, descrever e entender os comportamentos humanos no passado, já que cada atributo observado nos artefatos equivale a uma expressão fóssil de uma ação ou conjunto de ações, que acaba por expor determinada forma de comportamento, o que leva a considerar um sistema cultural em que há a transferência da informação de condutas, crenças, valores e modos de fazer. Assim, o conjunto de objetos recuperados pelo arqueólogo, parte da cultura material, é um segmento significativo de um sistema cultural mais amplo (NETTO, 2008, p. 7).

A mesma atenção dispensada à busca pelos objetos também se esboça no olhar voltado para o espaço urbano ordinário, esquecido ou ignorado, esses espaços podem ser repletos de rastros que representam a existência de algo ou alguém, sendo assim também, considerados para essa pesquisa, como resquícios de situações vivenciadas no ambiente urbano e que contam partes de histórias de uma cidade que insiste em criar lacunas. Usando de termos de outra disciplina, entendo que na minha práxis essa coleta de objetos se assemelha a ideia de *arqueologia urbana*.

De maneira geral, a arqueologia pode ser considerada como a ciência que estuda a cultura de uma determinada civilização, por meio dos vestígios materiais produzidos por seu povo.

Ligada, na maioria das vezes, aos estudos de sociedades já extintas, aqui ela será considerada como uma ferramenta emprestada, de forma interdisciplinar para que os artistas pensem o espaço contemporâneo, mais precisamente a cidade contemporânea, tornando mais interessante para essa discussão uma aproximação do conceito de Arqueologia Urbana ou Arqueologia do Urbano.

Um dos pontos fortes da Arqueologia Urbana consiste no facto desta fornecer, muitas vezes, informações independentes e complementares à documentação escrita, debruçando-se pragmaticamente sobre os vestígios resultantes da vida quotidiana daquelas gentes ou daqueles espaços edificados que não ficaram de modo algum registrados. Simples fragmentos cerâmicos abandonados em níveis de aterro, por exemplo, poderão contribuir para identificar relações comerciais ou alterações socioeconômicas, tanto ou mais que certos registos escritos. (MADEIRA, 2015, p.3)

A Arqueologia urbana tem o espaço urbano como fonte de interesse, considerando sua constituição arquitetônica, sua construção urbanística e demais estruturas, os arqueólogos podem, por meio de seus métodos de estudos e procedimentos, investigarem os aspectos políticos, culturais e simbólicos desta sociedade, assim como também se atêm as questões envolvendo o desenvolvimento econômico, o trabalho e os processos que envolvem as desigualdades sociais (MADEIRA, 2005).

Esse tipo de arqueologia propõe-se a uma busca que se efetiva em um passado recente, está mais ligada ao encontro com a descoberta de uma história envolta ao objeto, do que com o valor deste como preciosidade. Quando nos voltamos estritamente ao espaço urbano, necessita-se de uma arqueologia que lide com as especificidades desse espaço, essa área tem como desafio um espaço que se modifica e se renova constantemente, além de ter que dialogar com os diferentes seguimentos que gerenciam o espaço urbano, trazendo aí uma situação que muitas vezes envolve uma negociação política.

A arqueologia do Urbano é assim a Arqueologia daquele que habita a Urbe, do habitante da pólis – o cidadão. Uma descoberta que sendo da pólis diz também respeito a política, ou seja, ao governo da cidade...Ele (cidadão) percebe que na origem está sempre um problema de começo, mas também

de princípio. A arqueologia do Urbano enquanto estética é assim um exercício de αἰσθάνομαι (aistanomai)¹, de percepção, compressão e aprendizagem; uma percepção feita reflexão da αρχ²: o espaço αρχη³ – λόγος⁴. (VELHO, 2009, p. 71)

Quando esse conceito é usado como uma estratégia em minha práxis poética, serve como forma de raciocínio que acompanha o procedimento de aquisição dos vestígios, nesse caso, os objetos ordinários.

A cidade contemporânea pode ser considerada como uma trama repleta de interações sociais e espaciais intensas, efêmeras, concomitantes. Forma-se naturalmente nessa realidade um universo repleto de objetos (ordinários) para satisfazer nossas necessidades, das mais básicas às mais complexas, das mais concretas às mais subjetivas. Mas, da mesma forma como acontece com as relações sociais, os objetos também acabam assumindo uma existência mais efêmera, são esquecidos, perdidos, substituídos, destruídos, podendo ser considerados como vestígios mnemônicos, e mesmo considerando seu caráter transitório eles trazem em suas informações físicas a história de uma sociedade.

A princípio, o objeto pode ser considerado como um elemento ou coisa material, que é distinguido pelos sentidos a partir, do momento em que o homem começa a organizar sistemática e enciclopedicamente os objetos ordinários, constatamos mais concretamente as possibilidades práticas dessas coisas, fazendo surgir consequentemente um universo de necessidades baseado no aumento da demanda, o que trouxe a necessidade cada vez maior de uma classificação descritiva.

Existiriam quase tantos critérios de classificação quantos objetos: segundo seu tamanho, grau de funcionalidade (que vem a ser a correspondência com sua própria função objetiva), o gestual que a eles se liga (rico ou pobre, tradicional ou não), sua forma, sua duração, o momento do dia em que emergem (presença mais ou menos intermitente e a consciência que dela se tem), a matéria que transformam (quanto o moedor de café isso é claro, mas quanto ao espelho, ao rádio, ao automóvel? Pois todo objeto transforma alguma coisa), o grau de exclusividade ou de socialização no uso (privado, familiar, público, indiferente) etc. (BAUDRILLARD, 2007, p.10)

¹ Sentir. Significado retirado do dicionário disponível em: <<https://goo.gl/7NroO0>>. Acesso em: 29-12-2016

² Αρχ, do grego Archi, que significa princípio. Significado retirado do dicionário disponível em: <<https://pt.glosbe.com/el/pt/archi>>. Acesso em: 29-12-201

³ αρχη, do grego Arkhé ou Arqué. Tem entre seus significados os conceitos de fundação, começo e início. Foi usado pelos filósofos pré-socráticos para se referir ao elemento-chave de onde deriva toda a realidade material. Informação disponível em: <file:///C:/Users/Renato/Downloads/124-130-1-PB%20(1).pdf>. Acesso: Acesso em: 29-12-201

⁴ Λόγος do grego Logos. Pode ser traduzido como “Razão”. Significado retirado do dicionário disponível em: <<https://pt.glosbe.com/el/pt/archi>>. Acesso em: 29-12-201

Os objetos fazem parte de uma cultura, estão inscritos e falam sobre ela, nesse sentido é possível elaborar um raciocínio para além de suas funções práticas, onde as relações entre o indivíduo e as coisas, podem construir, a partir de formas particulares de vivência e vinculação, formas de transcender o caráter simplesmente funcional do objeto. Segundo Baudrillard (2007), esse seria o *sistema falado* dos objetos.

O autor analisa também um plano de cunho mais estrutural, diferente do funcional, seria o que há de mais concreto no objeto, em contra partida aos caracteres sociológicos ou psicológicos, o plano que ele chamou de *tecnológico*, corresponde ao que há de essencial do objeto. É a partir dessa língua (tecnológica), dessa coerência do modelo técnico, que se pode compreender o que ocorre com os objetos pelo fato de serem produzidos e consumidos, possuídos e personalizados.

A Cultura define ou modifica a função, necessidade e função do objeto, concomitantemente à evolução tecnológica, ela o torna obsoleto ou menos importante, além de definir também o tempo entre a aquisição advinda de uma necessidade e a ação de descarte e preterimento. Sobre a natureza cultural-tecnológica do objeto, Baudrillard afirma que:

O tecnológico não designa, como o da língua para a linguagem, uma abstração metodológica fixa que vem ao mundo real pela mobilidade das conotações, mas um esquema estrutural evolutivo que as conotações (a diferença inessenciais) coagulam, estereotipam e fazem regredir. O dinamismo estrutural da técnica coagula-se ao nível dos objetos, na subjetividade diferencial do sistema cultural que por sua vez repercute sobre a ordem técnica. (BAUDRILLARD, 2007, p.15)

Culturalmente, estes objetos sempre trouxeram em si mais informações do que poder ser simplesmente constatado por um simples olhar, informações essas que partem de uma materialidade, mas que persistem mesmo ante à reconfiguração ou simplesmente à destruição de um objeto ou lugar, esses, podendo ser formadores de significados de uma cultura ou de um indivíduo específico, trazendo-lhe sentimentos ou simplesmente recordações à tona. *As coisas podem ser vivenciadas não só pela percepção, mas também na recordação.* (HUSSEL apud ABBAGNANO, 2012, p.760).

A memória do indivíduo é ativada quando interage com o objeto, é considerada como uma ponte de informações para com o elemento percebido.

Entretanto, essas informações são indissociáveis do contexto cultural e social do qual esse indivíduo surge, somando-se às informações assimiladas e presentes em seu repertório pessoal a partir de experiências adquiridas. Por tanto, entende-se a matéria como *o material bruto, amorfo, passivo e receptivo, do qual as coisas naturais são compostas (PLATÃO apud ABBAGNANO, 2012, p.74)*, considerando-a também como objeto elaborado e construído pelo homem como uma representação de um ideal e com uma funcionalidade pré-estabelecida.

A proposta desenvolvida no meu trabalho *Rastros*, que será apresentado em seguida, considera a princípio os elementos que partem da fisicalidade do objeto, do que é concebido em primeira instância como matéria, considerando todas suas informações corpóreas, para então em seguida pensar, além disso, discutindo sobre o que “não está lá”, o que existe em fluxo, a energia que dá forma a matéria. Interessa aqui também buscar a alteração desse campo energético por meio da ação artística, ressemantizando o objeto (coletado), levando-o a outro âmbito de significação diferente ao que se deu em sua origem. Bachelard (1978) apresenta uma discussão interessante sobre a relação entre energia e matéria, da qual o presente excerto nos traz alguns pontos:

(...) é preciso considerar a matéria como um transformador de energia, como uma fonte de energia; depois, concluir a equivalência das noções e perguntar-se como a energia pode receber os diferentes caracteres da matéria. Em outras palavras, é a noção de energia que forma o traço de união mais frutuoso entre a coisa e o movimento; é por intermédio da energia que se mede a eficácia de uma coisa em movimento, é por este intermédio que se pode ver como um movimento se torna uma coisa. (BACHELARD, p.121, 1978)

Partindo da fisicalidade material, considera-se o objeto como elemento que agrega em si informações de fisicalidade: como peso, cor, tamanho, comprimento, mas não só isso, como uma representação material de um passado no presente, a partir das informações materiais como o desgaste, acúmulo acidental de outro material, rachadura, fissuras ou outra alteração em sua estrutura original. O objeto aparece então enquanto uma representação ou indício de um momento histórico, social ou cultural.

Considerando as questões até aqui apontadas, dentre arte, cidade e objeto, parte-se especificamente para a ideia de um processo de ressemantização⁵ do objeto ordinário e do espaço de fruição da cidade, como proposta norteadora das três experiências poéticas vivenciei e que estão presentes nesse trabalho de dissertação. Em um processo de ressemantização, o artista⁶ se apropria dos objetos preexistentes em nossa realidade ordinária e os transforma em algo particular, porém ao mesmo tempo mantendo o que o objeto ainda guarda de memória em determinada cultura. O artista controla os signos, dando ao objeto uma espécie de segunda vida, em um processo de recontextualização cultural daquele objeto no mundo.

Assim como no primeiro capítulo, onde foi apresentado o processo criativo referente ao trabalho artístico *Trajeto 1: Memória*, dessa vez apresentarei informações referentes ao trabalho *Rastros (2013-2014)*.

2.2 “RASTROS” (2013-2014)

A instalação intitulada “Rastros” faz parte de uma série realizada prioritariamente entre 2013 e 2014. Trata-se de uma peça importante para esse estudo porque ela evidencia a questão da ressemantização do objeto ordinário. Ela é formada por uma fotografia e cinco desenhos no formato de 21cm(A) x 29cm(L), todos emoldurados, um cubo de vidro transparente de 16cm x 16cm, com os restos de um objeto semidestruído, sobre uma prateleira de madeira. Fazem parte também um vídeo de 19min20seg apresentado em um pequeno monitor de 7 polegadas sobre uma prateleira de madeira. O objeto apresentado trata-se de um filtro de ar utilizado em automóveis com carburador.

⁵ Conceito discutido por Hal Foster em seu livro: *Recodificação. Arte, Espetáculo e Política Cultural. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.*

⁶ ...o artista se torna um manipulador de signos mais do que um produtor de objetos de arte; o e o espectador, um leitor ativo de mensagens mais que um contemplador passivo da estética ou o consumidor do espetacular.(FOSTER, 1996, p.140)



Figura 13 – “Rastros” (2013-2014).

Fonte: Acervo pessoal.

O trabalho apresentado discute a ressemantização do objeto fabricado e encontrado como vestígio no meio urbano, um objeto esquecido. O objeto utilizado é um elemento pré-fabricado em série, que foi desconsiderado de uma realidade e inutilizado, perdendo assim seu propósito a uma determinada função. O pensamento construído considera a relação do rastro material e visual deixado pelos objetos.

Os desenhos, a fotografia e o vídeo podem ser considerados apenas como os vestígios da existência do objeto original, o rastro de algo que existiu, o que se sugere são representações que repensam o valor da matéria para uma recomposição mnemônica.



Figura 14 – Desenho que faz parte da instalação do trabalho “Rastros” (2013-2014).
Fonte: Acervo pessoal.

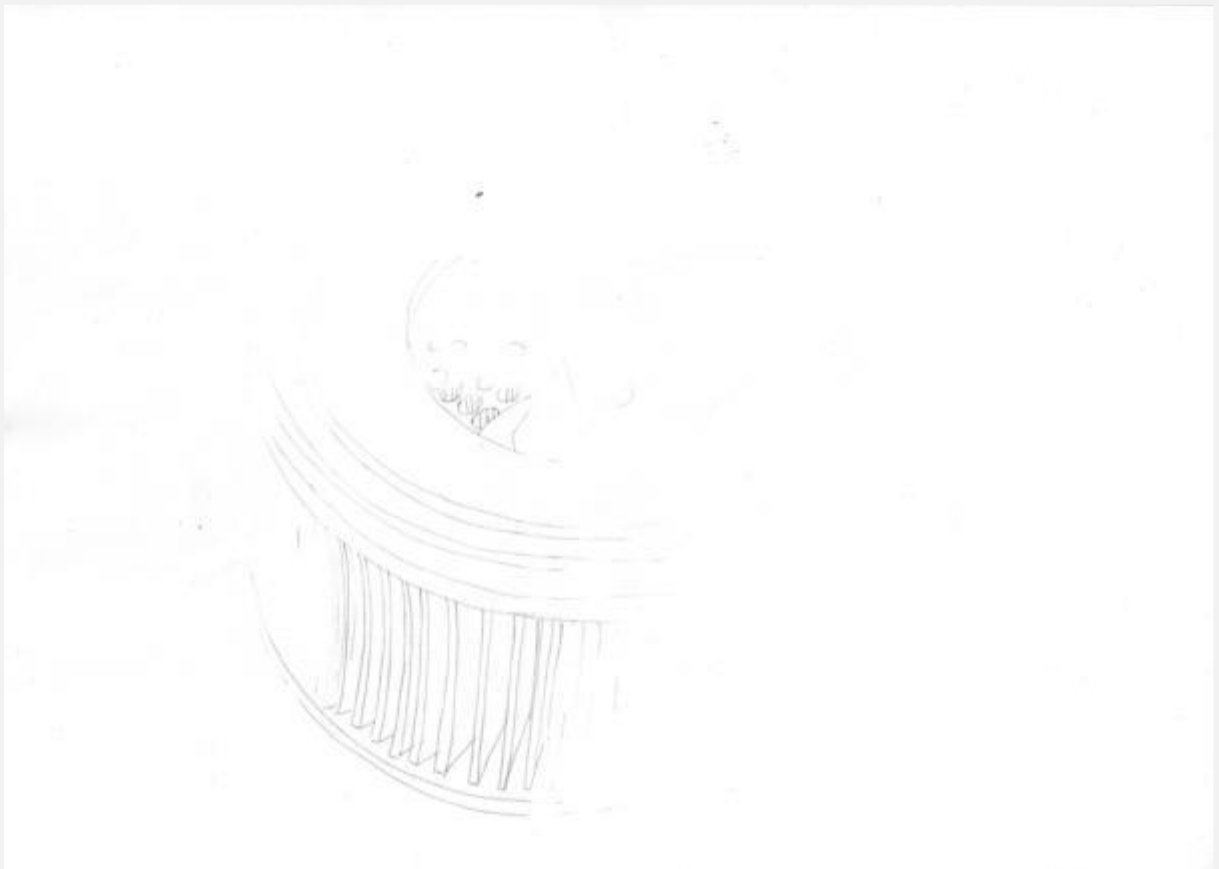


Figura 15 – Desenho que faz parte da instalação do trabalho “Rastros” (2013-2014).
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 16 – Desenho que faz parte da instalação do trabalho “Rastros” (2013-2014).
Fonte: Acervo pessoal.

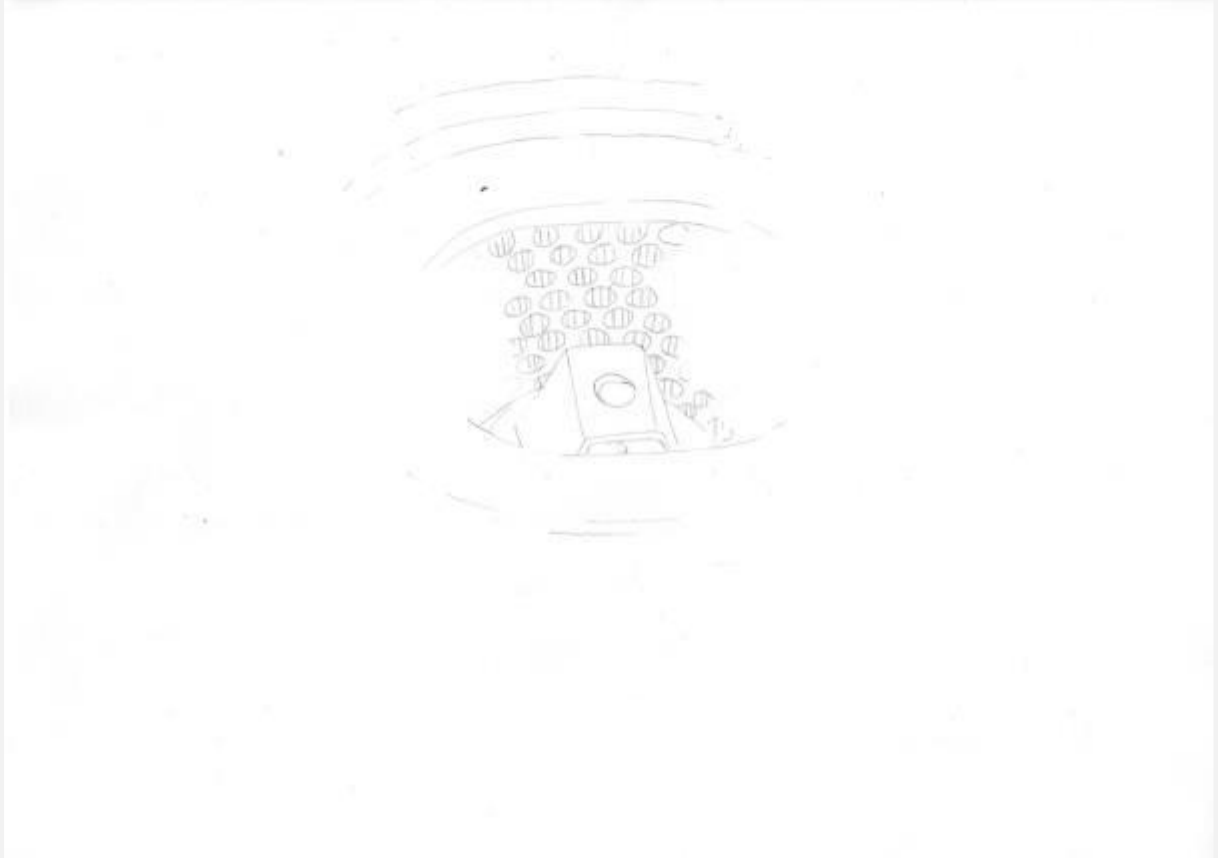


Figura 17 – Desenho que faz parte da instalação do trabalho “Rastros” (2013-2014).

Fonte: Acervo pessoal.

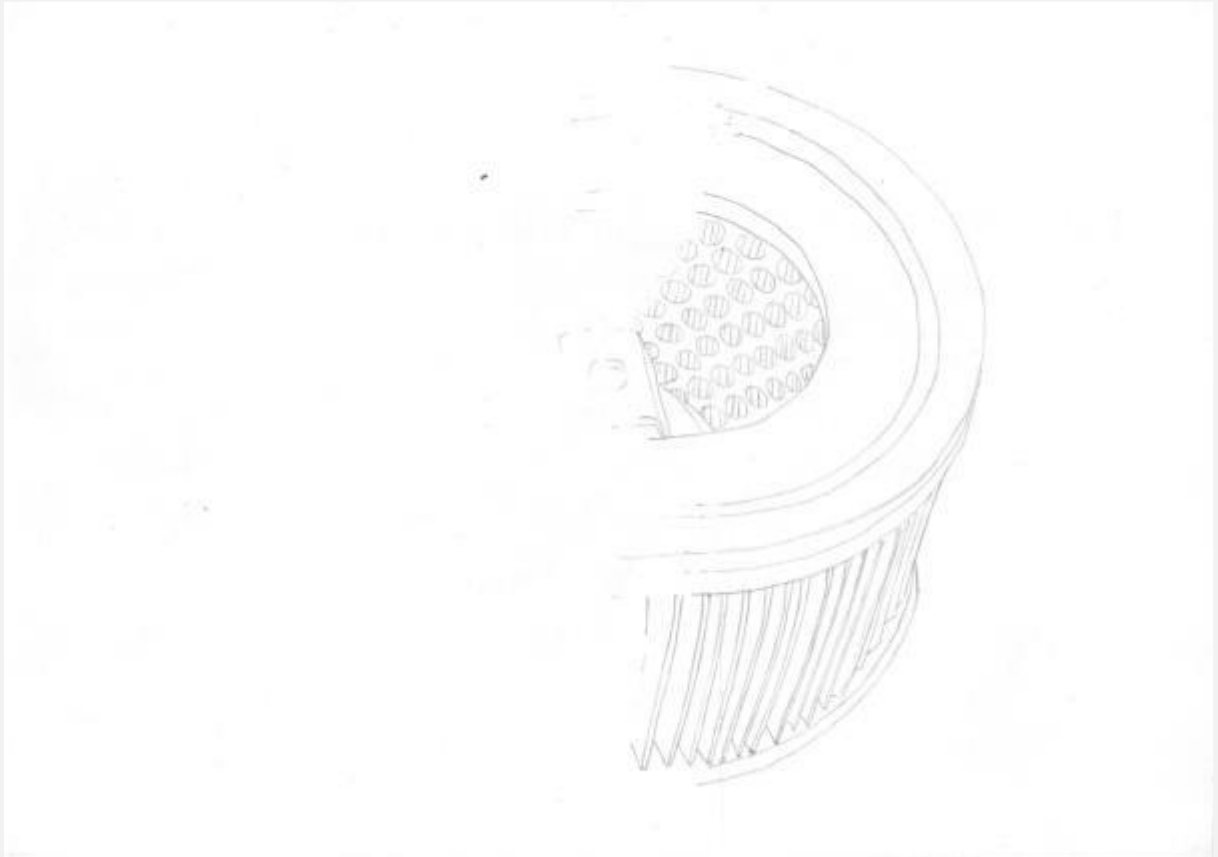


Figura 18 – Desenho que faz parte da instalação do trabalho “Rastros” (2013-2014).
Fonte: Acervo pessoal.

A série de cinco desenhos traçados em linhas de pouca espessura, que trazem pequenas variações orgânicas em sua forma, decompõe-se enquanto ocupam e delimitam áreas no espaço branco do papel. O mesmo branco que em nossa cultura popular também é ligado à ideia de perda momentânea de memória. Os desenhos em forma de anotações fugidias acabam por retratar um objeto que graficamente sugere uma decomposição mnemônica, em um processo que representa o esforço em não deixar de esquecer.

A fotografia e o vídeo já são, estruturalmente no conceito de sua linguagem, registro de algo que existiu concretamente, ambas linguagens partem do real mas nunca serão o que se representa, oferecem registros em imagens de uma coisa que existiu em um passado, por processo de presentificação trazido pela materialidade e presença da imagem no agora. A fotografia é o registro do tempo. Segundo Roland Barthes (1984):

Os realistas, entre os quais estou, e entre os quais eu já estava quando afirmava que a Fotografia era uma imagem sem código – mesmo que, evidentemente, códigos venham infletir na leitura-, não consideram de modo algum a foto como uma cópia do passado – mas como uma emanção do real passado...O importante é que a foto possui força constativa, e que o constativo da Fotografia incide, não sobre o objeto, mas sobre o tempo. (BARTHES, 1984, p.132)



Figura 19 - Fotografia do objeto (Filtro de ar do carburador de um carro), "Rastros" (2013-2014).
Fonte: Acervo Pessoal

O filtro de ar é desmontado em um processo que difere de uma desmontagem convencional, no qual se usam as ferramentas de maneira

tecnicamente convencional para agir sobre os pontos de encaixe de pressão ou parafusados. Já o processo visto no vídeo sugere uma destruição do objeto, ou pelo menos no mínimo uma reconfiguração de cunho mais agressivo, onde ele é rasgado, quebrado e torcido em busca de uma ressemantização da matéria.



Figura 20 – Frame do vídeo presente na instalação de “Rastros” (2013-2014).
(Vídeo disponível em: www.vimeo.com/166911227). Fonte: Acervo Pessoal.

Encerrando o ciclo, os restos materiais do objeto são coletados e armazenados em um cubo de vidro, assim como os desenhos, a fotografia e o vídeo, também representa algo que não existe mais.

Essa urna de vidro guarda parte do filtro de ar reconfigurado, ressemantizando o objeto, quebrando com sua função original, colocando-o em outro espaço e afirmando-o como Objeto Artístico. O Objeto desconstruído dentro do cubo de vidro, assim como a foto e o vidro, também representam algo que não existe mais, são apenas vestígios de algo que existiu.



Figura 21 – Cubo de vidro com os restos materiais
do objeto de “Rastros” (2013-2014).
Fonte: Acervo pessoal.

A representação visual do objeto pode ser considerada como o rastro visual do objeto, ou como seu índice, já que não o são originalmente, mas podem nos remeter diretamente a algo quando nosso repertório pessoal é acessado em um momento de fruição com a obra.

Os objetos abandonados na cidade contemporânea são imantados pelas experiências que ocorrem nesse espaço, historicamente os objetos ordinários inseridos em um contexto artístico serviram de forma de ruptura estética e experiência no espaço do de fruição da arte, assim como descreve Tassinari (2001) quando fala sobre os *ready mades* de Duchamp, usando como exemplo o trabalho *In Advance of the Broken Arm*, de 1915:

Diferentemente do emprego que Johns fez de uma vassoura em *Fool's House*, a pá de Duchamp não está entre outros objetos. Não faz parte de uma obra, e não é, por si só, uma obra. Não deixa de ser, é verdade, um artefato. Foi fabricada. E sob tal aspecto é obra. Não é, porém, uma obra de arte. Não possui um estilo, ou, se possui, é o de um determinado tipo de pá de neve, o estilo americano, quem sabe...Mais importante, porém, é que a pá não possui um espaço artístico. É uma coisa. Como coisa tem seus espaços. A concavidade da parte inferior da pá é um exemplo. Ou saliências, nesta mesma parte, que lembram remotamente os cortes da pintura de Fontana. (TASSINARI, 2001, p.83-84)

O conceito de vestígios, empregados nessa dissertação, são também representados aqui por aqueles espaços abandonados ou esquecidos por maior parte da sociedade, mas que servem de interesse e que são visitados pelo artista proponente. Estes lugares deixam de ser frequentados pelo grande fluxo urbano, deixam de ser praticados cotidianamente, quando eles são vivenciados pelo artista, ambos dividem a existência e compartilham historicamente aquele espaço tempo.

E muitos momentos esses espaços podem ter o aspecto de ruínas, compreendendo-se ruína como um espaço repleto de identidade, memória, rastros e estrutura em estado de decomposição expostas aos efeitos climáticos e as intempéries da passagem do tempo. Così (2010) fala sobre o conceito de Ruína:

Ruínas não somente no seu aspecto físico, mas no sentido de significados sobre os quais estas falam, contando-nos sobre coisas imutáveis, sobre outros tempos, outros homens, outros lugares, que na verdade permanecem sob uma mesma condição essencial: a persistência de nossa memória (COSI, 2010, p.3).

Como explicitado anteriormente nesse capítulo, os vestígios também podem ser encontrados em espaços que priorizam as relações efêmeras e o fluxo

intenso de agentes urbanos em seu movimento cotidiano, espaços pouco valorizados ou simplesmente ignorados por conta de sua função prática.

A esses espaços de movimento constante, Marc Auge deu o nome de Não-Lugares. Auge conceitua estes como espaços afetados pelo trânsito constante de informações, lugares onde as relações espaciais são sempre efêmeras, sempre em constante modificação, são como ocupações constantemente provisórias (AUGÉ, 1994).

Os vestígios que coleteo representam o descartado, esquecido ou ignorado pelos indivíduos em um meio urbano, estes artefatos carregam além de uma história, toda uma simbologia que pode representar as tensões socioculturais e políticas vivenciadas pelo homem urbano. *“Os vestígios são o que sobram da relação dialética memória/esquecimento, são os fragmentos do vivido, jamais recuperados na sua integralidade” (BERND, 2013, p.236).*

Faz parte de nossa realidade viver uma situação onde lidamos com excessos informação, de objetos, de produtos a nossa volta, proporcional à flexibilização das possibilidades de aquisição, de acordo com a realidade econômica de uma sociedade e do indivíduo inserido nessa, temos também a situação de descarte material.

Como já citado anteriormente no capítulo sobre memória, vivenciar a cidade por meio do procedimento da caminhada, tem uma importância bastante relevante em meu processo criativo.

A cidade é o lugar que habito em minha poética, mesmo quando a ação não se dá nela, as experiências vivenciadas, a observação ou a participação empírica nas situações de tensionamento cultural presente no lócus urbanos geram elementos motivadores para a construção de minha poética.

Durante essas caminhadas coleteo objetos, artefatos, coisas, ou informações que de alguma forma representam para mim aquela realidade, mas precisamente no caso da discussão construída aqui, contam em algum nível a história da cidade onde vivo, São Paulo, as relações entre os habitantes pensadas sobre o prisma das questões políticas e socioculturais.

O filtro de ar coletado foi um desses objetos encontrados pela cidade, localizado no motor dos carros, a função principal é evitar a entrada de poeira ou quaisquer outras partículas nos cilindros. Apesar dessa peça existir tanto em automóveis com carburador ou injeção eletrônica, este modelo é mais comumente encontrado em carros menos modernos que funcionam com carburador.

A intenção de coletar esses objetos/vestígios com marcas de uso em sua materialidade tem estreita relação com a ideia de artefato apresentada no início deste capítulo, onde objetos de arqueologia urbana contam a história de uma cidade e de seu povo, nesse caso, diz muito sobre nossa memória ligada a elementos como tecnologia, trabalho, economia e até mesmo classes sociais.

Esse último elemento faz ainda mais sentido quando pensamos em quem geralmente lida com esse tipo de trabalho braçal envolvendo o concerto de motores, seria o proletariado, ou seja, a pessoa que necessita financeiramente de seu salário para sobreviver, que não detêm os meios de produção, geralmente recebe um ordinário precário não condizente com o esforço realizado ou com a força de trabalho empregada.

E é a partir do ponto de vista dessa classe social que minha poética se constrói. Cresci e vivi a maior parte da minha vida nos bairros periféricos da zona leste de São Paulo. Em minha família nunca houve artistas ou alguém que tivesse algum envolvimento mais próximo com a cultura desenvolvida nos grandes centros urbanos. Trata-se de uma família que se origina essencialmente com operários fabris, ligados à linha de produção e a fábrica, torneiros mecânicos, técnicos em eletrônicas e marceneiros.

Com o passar do tempo, lendo meu processo criativo com certo distanciamento, percebo cada vez mais a importância desse histórico para o desenvolvimento da minha práxis e de minha poética.

Quem conhece os filtros de carro, quem troca as torneiras, quem levanta as paredes de tijolos, quem asfalta as avenidas? Interessa-me muito o diálogo construído na relação entre as linguagens e métodos artísticos e os elementos ordinários que carregam uma carga simbólica desse tipo.

Este filtro de ar apresentando como ponto de partida para essa experiência poética, faz parte de uma coleção maior de peças que encontro pela cidade, o gesto colecionador é também organizador, retirar o objeto do lugar onde foi encontrado e coloca-lo junto a outros em um processo de aproximação e comparação faz com que ao mesmo tempo fortaleça sua importância e identidade individual, quanto um objeto dotado de história única, como também lhe traz uma identidade quanto grupo, que seria esse formado por objetos industrializados que fazem parte de um maquinário tecnológico, que são esquecidos ou ignorados por perder sua função prática.

A coleção está, portanto, regida por princípios mais espaciais que temporais, podendo se circunscrever à caixa, ao álbum, ao armário e à serialidade das gavetas, num jogo de dentro e fora, exposição e ocultamento. Graças a sua potencialidade de recolher as coisas e salvá-las da dispersão através do deslocamento, ela assume inclusive uma função de arquivo, de dimensão memorialística, convertendo-se numa espécie de antídoto contra o esquecimento ou, como bem a definiu Philipp Blom, em “um teatro da memória, uma dramatização e uma mise-en-scène de passados pessoais e coletivos, de uma infância lembrada e da lembrança após a morte. (MACIEL, 2009, p.27-28)

O procedimento da caminhada que adoto é acompanhado pela prática da coleta de materiais, que por seguinte leva, em meu processo criativo, a atitude colecionista. Muitos dos objetos que utilizo atualmente em minha poética vêm dessa atitude arquivista, uma coleção que fala um pouco dos lugares por onde passo, quase servindo como elementos que formam uma cartografia material dos espaços visitados.

Essa atitude colecionista tem origem na operação que advém da ideia de arqueologia urbana, já apontada antes, como uma forma de manter uma memória, seja da cidade, do objeto, da cultura, ou simplesmente da minha ligação com aquele objeto.

Escolha poética que tem origem em meu repertório, origem e construção de vida, seria uma escolha baseada no fascínio pelo universo ordinário desses objetos. Nesse ponto os objetos deixam de ser valorizados unicamente pela sua função prática ou simplesmente pela sua composição material técnica, eles ganham sentido único como artefato que representa tanto, minha experiência como artista e habitante dessa cidade, como representa culturalmente o momento histórico vigente.

Segundo Baudrillard, os objetos têm duas funções, uma ligada à sua utilidade e outra a uma possessão. Existe um sentimento de posse privada para com as coisas que a transformam de simples utensílios a objetos, em um movimento em que é retirado de sua função e se relaciona ao indivíduo, esse objeto alcança um status de subjetividade. O objeto *cessa de ser tapete, mesa, bússola ou bibelô para ser tornar “objeto”... quando o objeto não é mais especificado por sua função, é qualificado pelo indivíduo* (Baudrillard, 2007).

Quando o objeto é capitado e passa pela pelo processo de experiência artística, ele tem sua função considerada ao mesmo tempo em que desconstruída, é como se ele dividisse sua existência nos dois universos ao mesmo tempo, um prático e outro poético.

Os artistas contemporâneos lidam de diferentes formas com a questão da apropriação de objetos, sendo esse um procedimento bastante usual a artistas que lidam com o meio urbano como motivação para seus trabalhos, sobretudo para minha poética.

2.3 AFINIDADES ELETIVAS

Agora vamos lidar com as afinidades eletivas partindo do conceito do objeto ordinário como vestígio de uma sociedade, questão tratada de maneira mais enfática pelo trabalho *Rastros*, este que fora apresentado anteriormente.

Para isso dividiremos essas referências em duas partes, em uma primeira vamos tratar do método de apropriação de objetos pelas poéticas artísticas focando em momentos tradicionais da história da arte, para posteriormente trazer o artista Paulo Bruscky como referência central para discutir essas questões, principalmente em relação às vivências pela cidade e a coleta materiais, além de apresentar outras referências que se relacionam em segundo plano com o trabalho autoral que apresentei nesse capítulo, fazem parte disso artistas como: Cildo Meireles, Fernanda Gomes e Artur Barrio.

2.3.1 Apropriação do objeto

A apropriação de objetos é um procedimento bastante comum ao universo da arte contemporânea, sendo um recurso utilizado por diversos artistas e guarda sua herança bastante sedimentada na história da arte, além de ser um legado cultural que nasce no moderno e se desenvolve no decorrer do século XX.⁷

Para a discussão que aqui vem sendo construída sobre a questão do objeto, vale a pena resgatar três momentos de grande relevância e que influenciam meu trabalho e a produção contemporânea como um todo até hoje: o Dadaísmo, marcando o conceito de *readymade*, o Surrealismo e a proposta do *objet trouvé*, chegando ao Novo Realismo com suas apropriações de objetos de cultura de massa.

Esse três momentos são bastante relevantes para se pensar nos procedimentos que são utilizados até hoje na arte contemporânea, operações poéticas nas quais a experiência artística vai além da plasticidade, rediscutindo a estética e onde reconstrói-se a relação com o objeto artístico, sobretudo em relação à matéria e ao espaço, a discussão se expande para além da presença do objeto artístico:

Em vez da permanência, a transitoriedade; a unicidade se esvai frente à reprodutibilidade; contra a autonomia, a contextualização; a autoria se esfacela frente às poéticas da apropriação; a função intelectual é determinante na recepção (FREIRE, 2006, p.9)

Para se entender como que se deu a questão da apropriação do objeto ordinário, é importante ter em mente que a arte, como prática social, é sempre inerente ao contexto histórico do qual faz parte, nesse caso, precisamos no colocar do ponto de vista do início do século XX⁸.

Nesse contexto o Dadaísmo⁹ nasce de um desgosto, impaciência e um sentimento de revolta contra as desgraças da guerra, construindo um sentimento de

⁷ Referências a esse momento histórico podem ser encontradas em: KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

⁸ Nesse momento foi vivenciada uma crise política de caráter mundial, o sistema capitalista se reestabelece e cai novamente com a crise de 1929. A arte desenvolvida no período se construía nos moldes da vanguarda modernista e do realismo social, tendo Nova York como seu principal palco. Em um momento em que ainda se vivenciava um pós-guerra, envolto em tensionamentos políticos e econômicos, *contra um pano de fundo de fascismo e ditadura, uma arte independente desenvolve, em si e em relação a si mesma, um aguçado senso crítico* (WOOD, 2002).

⁹ Dadá nasceu de uma exigência moral, de um desejo implacável de atingir uma moral absoluta... O Dadá nasceu de uma revolta que era, na época, comum a todos os jovens, uma revolta que exigia uma adesão completa do indivíduo às

raiva a toda lógica e linguagem modernas. Todo esse sentimento de insatisfação, a vontade de ir contra a lógica política que até ali se instaurava, toda ideia de quebra com a tradição, pode ser percebido na forma como os artistas visuais lidavam com suas operações poéticas, indo contra o pensamento racionalista, apropriando-se de objetos fabricados ou artesanais e outros diferentes elementos para gerar combinações tendo o acaso como princípio, praticamente em um processo de automatismo psíquico.

Apesar de já ter realizado obras, antes desse período¹⁰, Marcel Duchamp é considerado por muitos como um dos representantes do dadaísmo, tendo seus objetos escultóricos, os *readymades* como proposta que mais se aproxima desses ideais.

Utilizando de objetos pré-existentes em nossa realidade, Duchamp age reconfigurando-os e recontextualizando-os, em uma dinâmica que desconstrói a função original do objeto ordinário, e os repensa como objetos de arte. O artista é responsável por uma quebra de paradigma no universo das artes, tal qual, percebe-se a ressonância dela até os dias de hoje.

A partir da discussão em torno da escolha dos objetos, ele eleva também a discussão sobre o objeto de arte, sua produção e autoria:

...a criação não supõe uma atividade manual (artesanal) do artista, mas uma escolha que está sempre na palavra do artista. Essas escolhas não estão conectadas ao fazer manual, mas a uma ideia, uma saber mental que o artista detém sobre sua criação, e o limite de sua opção é seu mundo circundante. Para Duchamp essa preferência é pautada pela indiferença. (FREIRE, 2006, p.33)

necessidades da sua natureza, sem nenhuma consideração para com a história, a lógica, a moral comum, a Honra, a Pátria, a Família, a Religião, a Liberdade, a Irmandade... (MICHELI apud TZARA, 2004, p.131 e 132)

¹⁰ Como a obra "Roda de Bicicleta", de 1913.

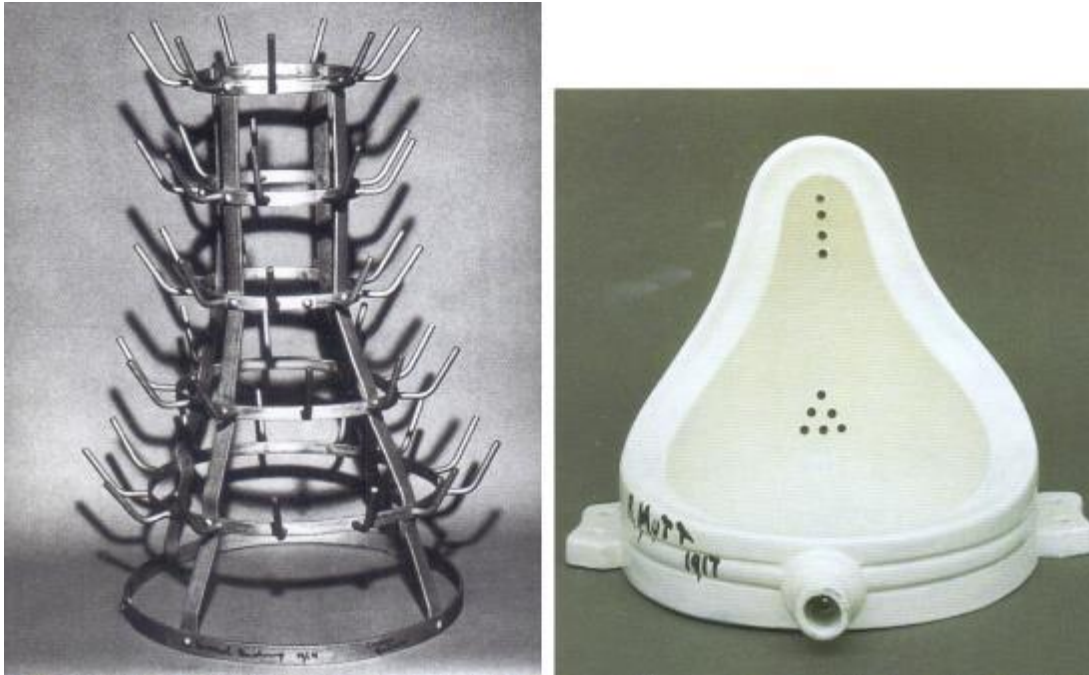


Figura 22 – Duchamp, “Suporte para garrafas”(1914) e “Fonte” (1917).
Fontes: WOOD, 2002, p.12. / www.tate.org.uk

Já pela metade do século XX, nos deparamos com as colagens e assamblagens Surrealistas, que se apropriavam dos objetos, porém diferente dos Dadaístas, sugeriam uma desconstrução do real, assumindo uma direção a caminho do irreal, do onírico e de uma ligação com o inconsciente¹¹.

Nesse contexto surrealista, interessa aqui a compressão da apropriação do que foi chamado de *objet trouvé*, ou como pode ser livremente traduzido, objeto encontrado. O *objet trouvé* é encontrado/escolhido levando em consideração primeiramente suas qualidades estéticas, assim como também um encantamento pelo belo que considera suas particularidades materiais, bem diferente da aleatoriedade da escolha no Dadá.

Materiais descartados, elementos naturais, lixo industrial, tudo servia como material para a proposta, alçando o objeto ordinário a objeto artístico. Na maioria das vezes os objetos são organizados em composições, passando por poucas ou nenhuma alteração.

¹¹ Em 1924 é lançado o Manifesto Surrealista, tendo André Breton como um de seus principais representantes. Durante o período de guerra, Breton serviu com enfermeiro em um setor que tratava de questões relacionadas a traumas psicológicos causados por essa situação. Nesse período atuava lidando com os pacientes perturbados psicologicamente fazendo uso do conhecimento que tinha dos estudos ligados a Interpretação dos sonhos de Freud. Após essa experiência, Breton constrói um pensamento em torno da força das projeções do inconsciente como meio de acesso ao outro em um processo de desconstrução da realidade ao invés do confronto rígido com a mesma, relacionando isso a experiência estética das artes visuais, chega ao conceito de *acaso objetivo*, como forma de guiar essas escolhas. Sobre o conceito de Acaso Objetivo, ver Krauss, 2007, p.132.

Era comum que muitos artistas procurassem esses materiais em lojas de antiguidades ou outros estabelecimentos que vendessem materiais usados, pois essa carga de passado, essa memória expressa em seu desgaste material eram elementos importantes para sua poética, já que era do interesse desses artistas se posicionarem criticamente no caminho contrário ao agressivo processo de industrialização do período, que produziam e comerciavam, em grande velocidade, cada vez mais objetos em série, criando uma necessidade estúpida de consumo pelo novo.



Figura 23 – Meret Oppenheim, “Minha enfermeira (My nurse)” (1936) e Man Ray, “Presente” (1958).

Fontes: <<http://www.all-art.org>> e <<https://www.moma.org>>

Na década de 1960 o Novo Realismo chega à Nova York, vindo da Europa, herdeiros do pós-guerra, os artistas do Novo Realismo¹² se interessavam por questões de cunho mais individualista de autodescobrimento do que com discussões coletivas e políticas mais intensas. Lidava com a apropriação de objetos ordinários da cultura massa, usando no desenvolvimento de sua linguagem ferramentas das novas mídias que surgiam até então, das ciências e da tecnologia.

Se posicionavam perto e ao mesmo tempo deslocados da ideia de culto e veneração do objeto no readymade, se apoiavam na compreensão de que o objeto tem um caráter individual e geral quanto se pensa em sua carga mnemônica,

¹² Herdeiros do Dadá e dos readymades de Duchamp, a crueza do material, a reprodutibilidade, o uso de objetos comuns para representar a realidade, também são características comuns nas obras desses artistas. “Apropriar-se deste ou daquele fragmento do real para fins poéticos é colocar o problema da autonomia expressiva do objeto, ou seja, retornar ao referente dadaísta, ao ready made”, como descreveu o crítico Pierre Restany em 1961, em um pequeno manifesto representando os ideais do movimento.

afirmando ao mesmo tempo a autonomia do objeto, em uma dinâmica que chamavam de apropriação do real.



Figura 24 – Jean Tinguely. “Mautz II” (1963) e Allan Kaprow, Yard, “Environments, Situations, Spaces” (1961).
Fontes: <www.tinguely.ch> e Martha Jackson Gallery, Nova York, foto de Ken Heyman.

Esse recorte eletivo que realizo sobre a questão da “apropriação” de objetos na herança da história da arte, traz conceitos pertinentes e estruturantes ao debate até então colocado sobre a forma como lido com os objetos em minha poética, apesar de breve, essas colocações apontam para a origem do procedimento de coleta de objetos industrializados e as formas de buscar uma ressemantização dos mesmos pela arte, operações de meu interesse e que aparecem nos processos criativos dos três trabalhos que apresento nessa dissertação.

Em seguida, serão apresentadas algumas referencias de artistas que se relacionam com a discussão apresentada.

2.3.2 Referências poéticas

Da mesma forma que realizei no primeiro capítulo, no final deste trago alguns referenciais de artista que de alguma forma produzem trabalhos, assumem métodos ou procedimentos que de alguma forma se aproximam do que construo em minha prática poética. Nesse caso, trago alguns artista que lidam com a questão do objeto, sobretudo com o método de coleta e utilização de objetos ordinários, mas que também possuem alguma relação com o espaço urbano pensado politicamente.

Seguindo uma lógica de afinidade, coloco de maneira distinta Paulo Bruscky como elemento de maior importância referencial, junto de Cildo Meireles,

Fernanda Gomes e Artur Barrio para apresentar elementos ligados a especificidades de alguns de seus trabalhos.

Apesar de Paulo Bruscky ser muito reconhecido popularmente mais pelos seus trabalhos em arte postal e livros de artista, ele sempre desenvolveu sua poética por meio de tipos variados de linguagens como: fotografia, performance, intervenção urbana, body art, livro de artista, desenho, escultura, além de ter um interesse especial por explorar novas tecnologias.

Como muitos dos artistas que viveram a época da ditadura no Brasil, Bruscky levanta inevitavelmente até hoje uma discussão política crítica que permeia seus trabalhos mesmo quando isso é feito indiretamente ou com certo teor de ironia. Por ser bastante próximo também da linguagem textual, sobretudo, a poesia, o uso de metáforas e simbolismos também aparecem em suas abordagens.

Dos vários pontos de meu interesse na obra de Paulo Bruscky, a ressemantização do objeto, a relação com a cidade, com o cotidiano e o universo ordinário de maneira geral são elementos que me chamam a atenção. A cidade é o lugar onde realiza seus trajetos, suas intervenções, seus registros, onde também age coletando material para seus trabalhos.

...a cotidianidade na dimensão histórica da existência, naturalizada na inconsciência dos hábitos, no ritmo do trabalho mecânico e nas ações que dão o enquadramento da vida, é ponto de partida para muitos dos projetos de Bruscky... A realidade vivida pauta a poética de Paulo Bruscky e fornece os parâmetros sensíveis para toda sua experiência no mundo que não se separa, por exemplo, a busca da ampliação da sensibilidade da rotina de trabalho como funcionário público. Ao deslocar arte e vida para o eixo das experiências cotidianas, desabitua os sentidos da cegueira do hábito. (FREIRE, 2006, p.27)

Sobre essa relação com o cotidiano e a cidade, me chama a atenção um trabalho chamado *Mala Concreta*, que faz parte da série *Malas* desenvolvida entre 2007 e 2009. Nessa intervenção performática na cidade, o artista se veste de roupas formais e se posiciona imóvel ao lado de um “gelo baiano” encontrado na cidade. Expressão cunhada na década de 1960, trata de uma nomenclatura dada de forma metafórica e preconceituosa, usando a palavra “gelo” fazendo referência ao formato do objeto e usando a palavra “baiano” comparando popularmente aos trabalhadores nordestinos que migravam para as grandes capitais e realizavam um trabalho de cunho mais braçal, muitas vezes ligado a construção civil. O objeto

desnecessariamente truculento tem a função de limitar o acesso dos automóveis a determinadas ruas¹³.

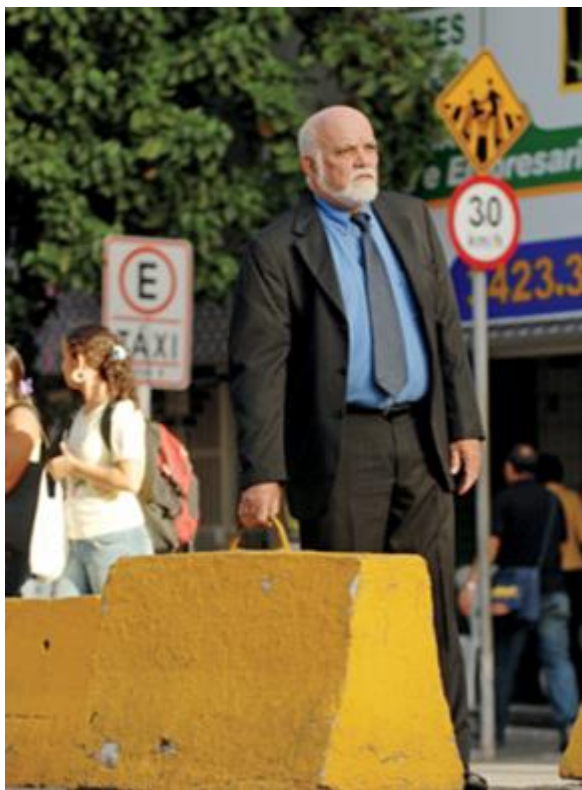


Figura 25 – Paulo Bruscky, “Mala Concreta - Série Malas” (2007-2009).
Fonte: www.nararoessler.com.br

Em suas experiências de caminhada pela cidade, o artista realiza coleta de objetos, acumulando todo tipo de material, desde materiais impressos, móveis, embalagens, ferramentas, utensílios etc. Devido a sua tendência arquivista e colecionista, seu ateliê é tomado por esses materiais, além de estantes com uma variada coleção de textos, artigos e demais registros sobre o universo das artes visuais. Também podem ser encontrados materiais arquivados de estudos de referências para projetos de trabalhos futuros. Sua casa inteira funciona como um grande arquivo físico, uma espécie de escultura/moradia/installação, como nomeou Cristina Freire, um labirinto contemporâneo:

O fabuloso amontoado de documentos, livros, fotografias, misturados com toda a sorte de papéis e obras de arte, desorienta o visitante no ateliê/arquivo de Paulo Bruscky. Ali, a ordem é o caos que surpreende os incautos. Todas as línguas e as mais diferentes formas de comunicação e

13 Esse tipo de estrutura urbana foi criada na época em que o coronel-aviador Américo Fontenelle, era diretor do Detran no Rio de Janeiro, seu trabalho era chamado de revolução moralizadora, sua administração se caracterizava pela tolerância zero, fiscais guinchavam e até furavam veículos infratores. Informação disponível em: < <http://oglobo.globo.com/rio/conheca-historia-do-gelo-baiano-bloco-de-concreto-criado-para-disciplinar-transito-16569675>> Acesso em:09-12-2016

expressão artísticas misturam-se labirinticamente... Essa constante dinâmica, manifesta na vontade de abraçar o universo numa totalidade tangível está presente nesse arquivo, e guardar é ali sinônimo de revitalizar formas comuns de conceber o fazer artístico... O arquivo de Paulo Bruscky é um manifesto palpável contra o mito da ordem e da linearidade, tão prezado pela ideologia moderna. Assim, esse arquivo, cumpre o papel de uma reserva intelectual, espiritual e sensível, pois torna presente o ausente, e apazigua o isolamento artístico e intelectual do artista. Afinal, adverte Benjamin, 'coleccionar é uma forma de memória prática, e, de todas as manifestações profanas da 'proximidade', é a mais compacta". (FREIRE, 2006, p.169-173)



Figura 26 – Fotos do ateliê de Paulo Bruscky, 2004¹⁴
Fonte: FREIRE, 2006, pg. 7,9 e 10.

Como citado em uma das passagens desse capítulo, essa atitude colecionista me traz bastante interesse, ela não aparece de maneira tão evidente na instalação de *Rastros*, mas é o procedimento que me levou ao filtro do carburador, assim como está no princípio de outros trabalhos, o ato de colecionar é constituído pela ação do encontro, passando pela escolha e posteriormente chegando a organização do material coletado, procedimentos que vivencio bastante em etapas iniciais de meu processo criativo.

Levando em consideração a utilização de objetos ordinários em seus trabalhos, penso também na figura de Cildo Meireles. O artista lida com a materialidade dos objetos, por mais que realize interferências, modificações e alterações, o elemento como a matéria “crua” é bastante explorado e valorizado, Cildo costuma dizer que seus trabalhos tridimensionais traçam uma relação muito

¹⁴ Recorte de registros fotográficos retirados do livro de Cristina Freire, *Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia*, Companhia Editora de Pernambuco, 2006)

direta com o observador por causa de seus aspectos sintéticos, como ele mesmo aponta:

“...eu tento ser o mais sintético e objetivo possível, acho que isso cria um problema, por exemplo, para um certo tipo de analista ou de crítico que precisa estar trabalhando em um terreno muito abstrato...a expressão seria, eu procuro ter a chamada alta-definição, ou seja, o que teoricamente deixa pouco espaço para qualquer elucubração que não esteja verdadeiramente ligada ao que está sendo discutido ali, isso eu sei que irrita muita gente... quando faço determinados trabalhos, eu penso que o cara para escrever sobre isso realmente ele vai ter que ralar, porque tá tudo aí!”¹⁵

Muitos trabalhos de Cildo relacionam-se com operações que envolvem o uso de objetos comuns a nossa realidade ordinária, sendo esse um de meus principais interesses em seu trabalho, especialmente aqueles que representam mais diretamente uma discussão política de forma incisiva. Em seu trabalho, *Projeto Coca-Cola*, que faz parte da série *Inserções em circuitos ideológicos* de 1970, o artista utiliza garrafas de Coca-cola adquiridas convencionalmente no comércio e realiza intervenções nelas colando textos impressos com fontes de cores e formatos idênticos aos dos próprios rótulos do produto, fazendo com essa informação a mais passasse despercebida quando o produto era devolvido ao seu ciclo mercadológico, ou seja, voltar a fábrica, ter o líquido engarrafado e voltar aos estabelecimentos para ser comercializado novamente.



Figura 27 – Cildo Meireles, “Inserções em circuitos ideológicos, Projeto Coca-Cola” (1970).
Fonte: www.tate.org.uk

Com frases como “Yankes Go home!” e “Qual é o lugar da arte”, ele discute ao mesmo tempo questões políticas pertinentes ao período em voga, no

¹⁵ Fala do artista Cildo Meireles retirada do filme “Cildo” de 2009, do diretor Gustavo Rosa de Moura.

caso a entrada do americanos em nossa realidade, seja economicamente ou culturalmente, além de levar uma pergunta bastante discutida de até os dias de hoje: qual seria o lugar da arte? *Para o artista, o que interessa é a possibilidade de inserir-se ou criar ruído e significação no corpo social*¹⁶. Ou como o próprio artista coloca:

...existem trabalhos e programas que são em essência panfletários, mas pessoalmente, mas pessoalmente sempre tive uma certa ojeriza por essa coisa puramente política...Inserções em circuitos ideológicos abre um leque de indagações e de tentativas de dar respostas a certas coisas estruturais: o lugar do objeto de arte no mundo real, a questão da escala e de indivíduo, e finalmente a questão da autoria, portanto do anonimato, por causa da ausência de assinatura.¹⁷

Nesse trabalho de Cildo Meireles me chama atenção o uso que ele faz de um objeto popular e comum a nossa realidade, usando de suas características materiais e culturais como ferramenta para gerar uma discussão que alcança um viés político por meio de um procedimento poético artístico.

Ainda pensando no uso da operação de coleta de materiais em nosso cotidiano, identifico-me também com a artista Fernanda Gomes no que tange seu trabalho fazendo uso da operação de coleta de objetos de uso comum, mantendo suas escolhas direcionadas principalmente a objetos com marcas ou desgaste material.

A obra de Fernanda Gomes (Rio de Janeiro, 1960) é exemplar da arte como modo de usar a vida, assim como da vida enquanto modo de usar a arte. A artista coleciona, guarda e utiliza materiais do dia a dia como móveis, papéis de cigarro fumados, fio-dental, copos, garrafas, malas, moedas, agulha, linha, fio de seda, entre outros, a partir dos quais constrói a situação de cada exposição.¹⁸

Gomes tem uma práxis que transita entre as linguagens da escultura e da pintura, instalação e o conceito de *site specific art*. Na maioria das vezes o espaço expositivo como um todo é a obra, a arquitetura do lugar dá o tom, tanto em delimitação quanto em relação ao diálogo entre um objeto e outro.

A artista se interessa bastante pela madeira, material esse que também faz parte do meu repertório apesar de ter pouca presença no trabalho apresentado nesse capítulo.

¹⁶ FREIRE, Cristina, 2006, p.34.

¹⁷ Em entrevista dada a Felipe Scovino, texto presente no livro *"Arquivo Contemporâneo"*, da Editora 7 Letras e publicado em 2009.

¹⁸ Texto do catálogo da exposição que a artista realizou no Museu Serralves – Museu de Arte Contemporânea de 28 Julho a 08 de Outubro de 2006, Porto-Portugal. Material disponível em: < <https://www.serralves.pt/fotos/editor2/FernandaGomes.pdf> > Acesso em: 10-12-2016.

Outro elemento que me interessa é essa relação entre o que ela traz de fora para dentro do espaço convencional da galeria, desvirtuando em certo nível coloquial o cubo branco com esses objetos marcados e desgastados que são organizados e compostos sem sincronia ou assimétrica para quem observa o trabalho.



Figura 28 – Fernanda Gomes, vista e detalhes da Instalação no MAM-RJ (2012)
Fonte: www.galerialuisastrina.com.br

Ligado também ao interesse do material que apresenta sinais de uso ou desgaste, Artur Barrio têm obras muitas vezes constituídas de objetos e materiais, que às vezes podem ser confundidos com lixo, resto de algo orgânico, entulho, detrito etc, que desde o início de sua atividade artística eram os materiais que ele tinha mais acesso.

O meu interesse pessoal está muito ligado à condição dos materiais e a forma como os empregava em seu trabalho, a evidenciação do rústico e do “precário”, objetos que vão além do simples desgaste e que mostram uma organicidade agressiva muitas vezes em decomposição material. Em 1970 Barrio lança um manifesto onde contesta o mercado da arte em relação a situação

socioeconômica vivida no país naquele período, onde deixa claro os motivos pelos quais opta por esse tipo material:

“Devido a uma série de situações no setor artes plásticas, no sentido do uso cada vez maior de materiais considerados caros, para a nossa, minha realidade, num aspecto socioeconômico do 3º mundo (América Latina inclusive), devido aos produtos industrializados não estarem ao nosso, meu alcance, mas sob o poder de uma elite que contesto, pois a criação não pode estar condicionada, tem de ser livre. Portanto, partindo desse aspecto socioeconômico, faço uso de materiais perecíveis, baratos, em meu trabalho, tais como: lixo, papel higiênico, urina etc. É claro que a simples participação dos trabalhos feitos com materiais precários nos círculos fechados da arte, provoca a contestação desse sistema em função de sua realidade estética atual.”¹⁹

Em 1970, em Belo Horizonte, durante a exposição coletiva *Do corpo à terra*, Barrios lança no 15 trouxas ensanguentadas com carnes e ossos, em vários pontos da cidade, mas principalmente próximo ao esgoto no ribeirão Arrudas²⁰. Por conta do aspecto desses materiais e também levando-se em consideração o momento político da época, as trouxas eram facilmente interpretadas como corpos que haviam sido mortos em alguma situação proporcionada pelo regime político violento e opressor do período.

Sobre seu próprio trabalho, o artista deixa claro:

A minha obra posiciona-se como sendo um naufrago, um naufrago que, para produzir o que produzi, fazer, criar, teve que, como já diz a palavra naufrago, recorrer aos materiais à mão, ao que aparecia, ao possível impossível, uma sobrevivência criativa despojada da sofisticação e das teorias referentes a quaisquer outros movimentos artísticos vigentes nesse momento ou situacionismos, do naufrágio ao naufrago ao entorno e dos elementos que compõem/compunham esse entorno. Não considero meu trabalho como conceitual, póvero, oiticiquiano ou clarquiano, etc / considero-o como trágico...²¹

Artur Barrio faz também instalações em espaços expositivos e espaços externos, registrava esses trabalhos por meio de fotografia ou câmera Super-8. Também fazia uso da linguagem dos cadernos e livros de artista como parte de seu trabalho e processo criativo.

Em “*Navalha Relógio*” e “1) *Dentro para fora* 2) *Simples*”, ambos de 1970, existem alguns elementos que considero interessantes. Apesar do tratamento

¹⁹ Arthur Barrio, trecho de “Manifesto”, 1970. O texto pode ser encontrado na íntegra em: < http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/2008/10/manifesto_31.html>. Acesso em: 29-12-2016

²⁰ MATESCO, 2009, p.49.

²¹ Em entrevista dada ao Felipe Scovino, texto presente no livro “*Arquivo Contemporâneo*”, da Editora 7 Letras e publicado em 2009.

diferente do que pode ser observado no trabalho com as trouxas de roupas ensanguentadas, esses dois trabalhos também apresentam uma discussão política enfatizada pelo momento histórico, fazendo uso de objetos ordinários a nossa realidade, que têm uma carga simbólica consolidada em nossa cultura.

Assim como entendo o uso dos objetos que faço uso em minha poética, nesses trabalhos de Barrio o caráter ordinário desses objetos é a característica ressemantizada pela intencionalidade e poética do artista em um campo de diálogo com o observador.



Figura 29 – Artur Barrio, “Navalha Relógio” (1970).
Fonte: www.arturbarrio-registros.blogspot.com.br



Figura 30 – Artur Barrio, “1) Dentro para fora 2) Simples” 1970.
Fonte: www.arturbarrio-registros.blogspot.com.br

Nesse capítulo me propus a tratar do objeto coletado no universo ordinário do qual faço parte, este ligado ao convívio no meio urbano, objetos que pra mim representam as tensões socioeconômicas e culturais vivenciadas em uma cidade contemporânea urbanizada, fazendo algumas vezes a discussão adentrar no campo da crítica política,

O trabalho autoral que apresento neste capítulo, mais as referências que trouxe ligadas ao universo da arte, mesmo que indiretamente lidam com a questão da crítica política em alguma escala, este é um tema que apesar de ser de outro campo também diz respeito a nós artistas, já que também somos membros dessa sociedade e somos igualmente afetados como qualquer outro habitante, a meu ver, se faz cada vez mais relevante nos apropriarmos dessa discussão, no meu caso, essa preocupação tem feito parte de minha poética nos últimos anos.

O próximo capítulo representa uma tentativa, ainda em construção, de tratar por meio das artes visuais, um tema que diz respeito a toda sociedade que habita e trabalha nas grandes cidades contemporâneas, principalmente aos trabalhadores proletários que vivem em cidades de São Paulo, o conceito de *alienação* advinda do trabalho e que extrapola para outros contextos.

3. CAPÍTULO III – ALIENAÇÃO

Após tratar dos conceitos de Memória e Vestígio, chegamos agora ao conceito de Alienação, fechando assim a abordagem baseada nas três palavras chave que guiaram os processos criativos relacionados à elaboração dos trabalhos artísticos autorais, que foram escolhidos para formar a discussão presente no recorte apresentado nessa dissertação de mestrado.

Como apontado no final do segundo capítulo, meu pensamento em torno do conceito de alienação, se origina nas relações de trabalho, principalmente nas funções ligadas a ações repetitivas e exaustivas fisicamente, partindo dessa concepção para refletir sobre o pensamento, atitude ou gesto alienante presente em outras instancias da vida em sociedade, atendo-se a cidade contemporânea e ao espaço urbano como locus onde alguns dessas questões se cruzam.

O trabalho *Poética do acaso* (2013), que será apresentado mais a frente, faz uso de objetos coletados e ressemantizados por uma ação poética artística, que será exposta juntamente com todo debate teórico e poético formulado nesse capítulo, com a intenção de contribuir para discussão sobre o conceito de alienação, mesmo que no campo do simbólico, por meio de recursos e procedimentos das artes visuais.

Para tanto, primeiramente faremos um apanhado conceitual sobre o tema da alienação, visando um recorte específico ligado ao que se pretende discutir no trabalho *Poética do acaso*, para posteriormente apresentar o trabalho em questão, conjuntamente com todo seu processo criativo, passando por aspectos ligados a repetição como recurso poético, o conceito de linha de produção, a ideia envolta nos objetos produzidos em série e o mito de *Sisífo*.

Na etapa das Afinidades Eletivas, tratarei um pouco sobre a relação do corpo como ferramenta para o artista, além de tratar da operação de repetição como recurso poético para se discutir o conceito de alienação na arte. Apresentando o artista Ai Weiwei como minha referencia de caráter mais estruturante e poeticamente próxima, assim como Richard Serra, Bruce Nauman e Fabiano Marques, como referencias de suporte para se pensar questões de caráter mais específicos ligados à alguns trabalhos que esses produziram.

3.1 SOBRE ALIENAÇÃO

O indivíduo que vivencia a realidade da cidade contemporânea urbanizada, movida pelas leis do capital, está à mercê de um ininterrupto processo de alienação, diretamente ligada às relações de trabalho, mas que envolvem também demandas como da mobilidade urbana, moradia, acesso à cultura etc.

O conceito de alienação é compreendido pela psicologia como algo ligado à perda da razão, um estado de loucura ou simplesmente uma alienação mental. Já na psiquiatria, entende-se que em um processo de alienação, como sintoma clínico, o paciente tende a não reconhecer pessoas ou não consegue compreender situações de caráter comum, algo como uma estranheza do mundo onde as coisas perdem a familiaridade.

No campo da filosofia, Hegel empregou o termo alienação para definir o momento de *auto-subtração* mental, em que a consciência se distância de si mesma, porém, não necessariamente como sendo um processo negativo, mas que ganha caráter positivo, pois dessa forma permite o trânsito por um caminho que leva a mente da consciência à autoconsciência. (ABBAGMANO, 2012)

Para o filósofo, nesse transito a alienação da autoconsciência se coisifica, tornando-se objeto, trazendo experiência que constrói o que chamou de um processo de *objetivação do espírito*, onde, por meio do trabalho, o homem se exterioriza em busca de realizar uma unidade com a natureza em um estado de razão autocontemplativa, libertando assim sua consciência.

A consciência nada sabe, nada concebe, que não esteja em sua experiência, pois o que está na experiência é só a substância espiritual, e em verdade, como objeto de seu próprio Si. O espírito, porém, se torna objeto, pois é esse movimento de tornar-se um Outro – isto é, objeto de seu Si – e de supracumir esse ser-outro. Experiência é justamente o nome desse movimento em que o imediato, o não experimentado, ou seja, o abstrato – quer do ser sensível, que do Simples, apenas pensado – se aliena e depois retorna a si dessa alienação; e por isso – como é também propriedade da consciência – somente então é exposto em sua efetividade e verdade. (HEGEL, 1992, p.40)

Porém, para além desses significados de alienação, soma-se, com força e presença, outro que creio que mais se aproxima do que é interessante para o diálogo desenvolvido até aqui, e que se relaciona mais aproximadamente com minha práxis artística, tem origem nas ideias desenvolvidas por Karl Marx.

Diferente de Hegel, que pensava a alienação como uma forma também de libertação do espírito, Marx compreendia a alienação como pior forma de condenação da sociedade capitalista, estado esse em que o homem se perde de si mesmo, tornando-se um estranho a cerca de sua própria compreensão (MARX, 1944).

Primeiramente, o trabalho produz a alienação do operário porque é uma necessidade de sobrevivência e não faz parte de uma escolha voluntária, logo, este não se identifica com a atividade realizada, não sente que suas escolhas são partes determinantemente influentes nos resultados do processo. Em segundo lugar, essa alienação desenvolve-se com o detentor dos meios de produção, logo do capital, gerenciando uma situação em que cria uma distância entre o operário e o que é produzido, onde o trabalhador não toma conhecimento de todas as etapas, ficando restringido a um recorte do todo. Segundo Marx, essa relação de trabalho:

...não é a satisfação de uma necessidade, mas apenas um meio para satisfazer outras necessidades. Seu caráter alienado é claramente atestado pelo fato, de logo que não haja compulsão física ou outra qualquer, ser evitado como uma praga. O trabalho exteriorizado, trabalho em que o homem se aliena a si mesmo, é um trabalho de sacrifício próprio, de mortificação. Por fim, o caráter exteriorizado do trabalho para o trabalhador é demonstrado por não ser o trabalho dele mesmo, mas trabalho para outrem, por no trabalho ele não se pertencer a si mesmo, mas sim a outra pessoa.

Ainda com todo desenvolvimento da sociedade em termos de necessidades e funções sociais, assim como da tecnologia, ou com o trabalho humano mesmo se distanciando das relações fabris tradicionais, o fator alienação ainda é um elemento determinante no contexto do trabalho em nossa sociedade capitalista contemporânea, é algo que se dissemina para outros espaços, como por exemplo, na educação ou no âmbito cultural, sobre tudo na arte.

Como já foi colocado em outros momentos dessa dissertação, sempre se fala aqui do ponto de vista daqueles que mais sentem os resultados das tensões sociopolíticas geradas nessa realidade, os menos validados economicamente, ou seja, a massa trabalhadora que representa a maior parte da força de trabalho de uma cidade como São Paulo.

¹ MARX, K. Manuscritos econômicos-filosóficos, 1844, I, p.22. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/marx/1844/manuscritos/cap01.htm>>. Acesso em: 16-12-1982

Inserido em um contexto alienante como esse, homem depara-se com um espaço onde uma série de coisas, acontecimentos e imagens invadem sua mente como informações que são assimiladas de maneira fragmentada e cheias de lacunas, aumentando ainda mais o sentimento de alienação.

O bombardeio de imagens a que as pessoas estão expostas, principalmente nas cidades, tem por consequência a paralisação da imaginação como faculdade produtora de imagens. Essa falta de emissão de imagens tem por consequência a aceitação passiva das imagens que formam o ambiente efêmero, mas real, da existência. Isso significa falta de reação ativa, de interesse, de participação. Não é outra coisa senão o que chamamos de alienação. E sabemos que a alienação, a falta de integração ao ambiente, a paralisação da imaginação são a origem da patologia urbana, da violência, do vandalismo, das drogas, da neurose coletiva. Em suma, é preciso conseguir que a informação e a comunicação de massa não sejam em mão única e, acima de tudo, não impeçam a comunicação dos indivíduos entre si e com o ambiente. (ARGAN, 2005, p.265)

A arte pode entrar nesse contexto como uma forma de emancipação sensorial, emocional e criativa do indivíduo que produz ou que simplesmente interage com o que a arte gera de material. Por meio do uso das especificidades da linguagem, da poética ou de seus artifícios estéticos, ela pode agir evidenciando dados de realidade e abrir um espaço para a percepção crítica sobre questões pertinentes ao nosso momento histórico vigente.

Alienar-se de uma realidade é estar fora ou distante de si mesmo, é a perda da consciência totalizante do que ocorre, um movimento de perda das noções de pertença, seria a negação do homem pelo próprio. Em nossa sociedade capitalista a *submissão do produtor diante do objeto produzido é uma das causas da alienação contemporânea*. (OLLMAN apud SANTOS, 1996, p.171)

Ao mesmo tempo em que por meio do trabalho o homem pode criar, esta mesma atividade pode lhe colocar em um estado opressão ou tormenta. Tal qual nos indica Konder em *Marxismo e Alienação* (2009):

Na acepção marxista, por conseguinte, a alienação é um fenômeno que deve ser entendido a partir da atividade criadora do homem, nas condições em que ela se processa. Deve ser entendido, sobretudo, a partir daquela atividade que distingue o homem de todos os outros animais, isto é, daquela atividade através da qual o homem produz os seus meios de vida e se cria a si mesmo: o trabalho humano (KONDER, 2009, p.40).

O indivíduo não produz apenas para si, ele produz em grande escala e de forma intensa e repetitiva, sendo apenas parcialmente recompensado por isso,

enquanto uma minoria privilegiada economicamente detém os meios de produção e lucra com esse processo (CODO, 1991).

Todo esse processo de alienação que se expressa no trabalho, também interfere em outros processos dados aos indivíduos da cidade contemporânea, como locomoção e subsistência.

O deslocamento pela cidade contemporânea é uma das maiores problemáticas do ambiente urbano de uma cidade de grandes proporções como São Paulo, residindo aí o fator disparador de uma série de embates e atritos entre os seres urbanos. “*A mobilidade urbana cria e forja traços sociais sob a sociabilidade dos moradores de uma cidade*” (ALCANTARA JR., p.6, 2009).

A possibilidade de locomoção está interligada com a questão do estado de subsistência de cada indivíduo, já que a renda pode determinar as formas de se transitar pela cidade. Porém mesmo utilizando formas automotivas de transporte ou optando por vivenciar o trajeto fisicamente, o corpo está a mercê dos tensionamentos oferecidos pelo ambiente urbano.

Como já explicitado nos capítulos anteriores, o gesto do caminhar é um procedimento bastante presente em minha obra poética. Dessas andanças partem muitas das percepções das relações dadas entre os indivíduos em uma cidade contemporânea, principalmente no que diz respeito ao lócus urbano, assim como, por meio dessa operação acontece à coleta de objetos ordinários a nossa realidade e que são utilizados como parte determinante de meu processo criativo.

O estado de alienação produz outro tipo de objeto que, mesmo sendo construído sobre um propósito prático que objetiva diretamente ao lucro, os objetos funcionais produzidos pelo trabalho do homem alienado que vive a cidade contemporânea são estabelecidos e instaurados de forma a salientar a sensação de alienação. Milton Santos (1996) trata sobre as relações sociais desiguais impostas pelos objetos em uma sociedade mercantil:

...os objetos não mais obedecem a nós, mas sugerem o papel a desempenhar, porque são instalados obedecendo a uma lógica que nos é estranha, uma nova fonte de alienação. Sua funcionalidade é extrema, mas seus fins últimos nos escapam. Essa intencionalidade é mercantil, mas não raro é, também, simbólica. Aliás, para ser mercantil frequentemente necessita ser simbólica antes. Quando nos dizem que as hidrelétricas vêm

trazer, para um país ou para uma região, a esperança de salvação da economia, da integração no mundo, a segurança do progresso, tudo isso são símbolos que nos permitem aceitar a racionalidade do objeto que, na realidade, ao contrário, pode exatamente vir destroçar a nossa relação com a natureza e impor relações desiguais. (SANTOS, 1996, p.172 e 173)

Os objetos ordinários são carregados de simbologias, bastante determinadas pelo contexto cultural do qual fazem parte, objetos que são produzidos e utilizados por uma sociedade onde o conceito de alienação permeia diversas relações, representam a meu ver muito da carga gerada pelas tensões socioculturais existentes nos espaços de convívio coletivo na cidade contemporânea.

Na experiência artística chamada *Poética do Acaso* de 2013, que será apresentada a seguir, fiz uso de *copos americanos*, objetos bastante encontrados no comércio popular de São Paulo, como botecos e padarias para realizar o trabalho. Nessa proposta penso no conceito de trabalho alienante regido pelo Capital, transpondo-o para o universo da arte, com a intenção de formar a discussão que dispara a experiência da prática artística autoral em questão, que tem o elemento da repetição como forma de sugerir uma alienação do gesto na práxis poética.

3.2 “POÉTICA DO ACASO” (2013)

O trabalho consiste em uma performance registrada em vídeo, que posteriormente passa por uma edição, resultado em um material de 3min e 9s, sendo transmitido em loop.

O processo gera três copos de vidro de 200ml que são posicionados em uma prateleira de madeira de: 36,2cm(L) X 1,4cm(A) x 10cm(C). Esta prateleira é fixa e nivelada a 1,60m de altura a partir do chão. Estes três copos estão quebrados e dentro de cada um estão colocados os respectivos cacos. Cada copo tem em torno de 9cm de altura.

Com já foi dito, a base material para experiências artísticas apresentadas nessa dissertação são as ações de coleta e utilização de materiais ordinários industrializados adquiridos no espaço urbano ou de fácil aquisição e baixo custo, encontrados no comércio popular.

Para realizar a prática artística, são obtidos em lojas de “1,99”² uma série de copos de vidro do tipo *Americano*³, muito comuns em bares, padarias e demais estabelecimentos para servir bebidas populares como café, leite, cerveja ou cachaça.

O baixo custo de venda desse produto faz com que o objeto seja facilmente adquirido e utilizado bastante em estabelecimentos e comércios populares de São Paulo, fazendo com que seja muitas vezes relacionado a lugares onde pessoas de baixa renda frequentam, oferecendo, por exemplo, uma carga simbologia diferente da que teria se a quebra fosse realizada com taças de vinho.

Levando em consideração questões relacionadas à plasticidade do material, o pode ser compreendido como elemento sólido que traz em suas características transparência e fragilidade. A matéria do vidro não se altera com o tempo, não “envelhece” como a madeira, por exemplo, como recipiente tem o efeito prático funcional, um material que consegue isolar e mostrar ao mesmo tempo a relação entre no mínimo dois ambientes, o dentro e o fora, o lado de cá ou o lado de lá.

Jean Baudrillard, em seu livro *O sistema dos objetos*, traz uma passagem específica apenas para discutir esse material, para ele, metafisicamente, o vidro seria o material do futuro, o fim e o meio, “o vidro é bem uma espécie de grau zero da matéria”⁴.

O vidro principalmente materializa de forma extrema a ambiguidade fundamental da ambiência: a de ser a um só tempo proximidade e distância, intimidade e recusa da intimidade, comunicação e não comunicação. Embalagem, janela ou parede, o vidro funda uma transparência sem transição: vê-se, mas não se pode tocar. A comunicação é universal e abstrata. (BAUDRILLARD, 2009, p.48)

O vidro traz uma série de relações simbólicas dependendo de sua utilização, desde sua utilidade quando pensamos em um frasco para armazenar

² Muito comuns em São Paulo, essas lojas vendem variados produtos e utensílios de uso diário por um custo bem mais baixo e acessível se comparado as grandes lojas de departamento.

³ O modelo do copo foi desenvolvido pelo designer brasileiro Nadir Figueiredo no ano de 1947, inicialmente desenvolvidos artesanalmente e depois assumindo um processo industrial que possibilitou a fabricação de mais de 480 peças por minuto. Apesar de ser um produto brasileiro, ele fora inspirado por um tipo de copo que era desenvolvido apenas nos Estados Unidos, sendo daí a origem de seu nome. No ano de 2009 esse objeto tornou-se ainda mais popular após a exposição *Destination: Brazil*, realizada no MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque), que o alçou, desde então, ser considerado um dos produtos mais relevantes do design brasileiro.

⁴ BAUDRILLARD, 2009, p.48.

alimentos e a relevância de se poder observar o conteúdo antes de consumi-lo, ou ainda o vidro ligado a ciências e a tecnologia, de seus tubos de ensaio as lâminas do microscópio. Esse material pode ser relacionado a situações de inclusão ou exclusão social e até mesmo econômica, se pensarmos, por exemplo, nas vitrines de loja, que deixam a mercadoria acessível aos olhos mais nem sempre economicamente às pessoas, assim com o as janelas dos carros que isolam socialmente⁵.

Como demais outros utensílios e objeto ordinários, esses copos são bastante encontrados em loja de “1,99”, que de forma parecida se assemelha aos espaços urbanos de onde são retirados os demais objetos, ambos podem ser considerados como *não-lugares*, por serem espaços transitórios, onde um grande número de pessoas frequentam sem criar vínculos ou identidade mais consistentes estes.



Figura 31 – “A Poética do Acaso” (2013) (objeto)
Fonte: Acervo pessoal.

O objeto determina socialmente quem é você ou quais espaços tem capacidade de acessar, em uma sociedade em que cada vez mais a personalização dos objetos é um discurso aplicado pelo mercado com a falsa ideia de fortalecimento das identidades individuais e integração das pessoas, o uso de um objeto tão comum quanto um copo americano pode nos remeter a algo supérfluo, ignorado ou pouco valorizado em nosso cotidiano.

⁵ Essas relações com o vidro ainda são algo recente em meus trabalhos, pretendo resgata-las e aprofundá-las em pesquisas poéticas futuras para além dessa dissertação, almejo também discutir esse assunto de forma mais aprofundada e produzir algum material textual sobre o assunto.

A função de personalização não é somente um valor acrescentado, é um valor parasitário. Tecnicamente não se pode conceber em um sistema industrial objeto personalizado que não perca por esta mesma circunstância sua tecnicidade ótima. Mas é a ordem de produção que carrega aqui a responsabilidade mais pesada, ao jogar sem reservas o inessencial para promover o consumo. (BAUDRILLARD, 2009, p. 151)

Os objetos de baixo custo, produzidos em série tem como um de suas principais características, que influenciam a escolha e a relação de pertencimento do portador para com a coisa: a qualidade material, ligada à sua resistência a quebra (nível de fragilidade), tempo de desgaste, estética e validade dos atributos funcionais.

De todas as servidões que afetam o objeto em série, a mais evidente é aquela que concerne à sua durabilidade e à sua qualidade técnica. Os imperativos da personalização conjugam-se aos da produção fazem com que prolifere o acessório às custas do estrito valor de uso. Todas as inovações e jogos da moda desde logo tornam o objeto mais frágil e mais efêmero. (BAUDRILLARD, 2009, p.153)

Os detentores dos meios de produção planejam sistematicamente o tempo de duração das coisas⁶, quanto menos durar, mais vezes as pessoas precisaram gastar dinheiro para adquirir um objeto novo, tão frágil quanto o antigo, para substituir o velho, assim as empresas lucram mais e reiniciam o ciclo.

A maior parte dos objetos de série poderiam ser, os próprios produtores o reconhecem discretamente, bem superiores em qualidade por um custo de produção sensivelmente igual: as peças “tornadas frágeis” custam tão caro quanto as normais. MAS O OBJETO NÃO DEVE ESCAPAR AO EFÊMERO E À MODA. É a característica fundamental da série: o objeto nela é submetido a uma fragilidade organizada. (BAUDRILLARD, 2009, P.154)

Objeto esse originário de uma produção em série, ou seja, replicado várias vezes e encontrado facilmente em vários lugares, tem suas características plásticas, simbólicas valorizadas pelo processo artístico, transportando-o para um lugar de especificidade em relação a sua função.

A ação é realizada com a quebra manual de uma série de copos, seguindo sempre um mesmo tipo de gesto, considerando que cada copo é quebrado individualmente. Foram escolhidos três copos quebrados, que apresentaram

⁶ Conceito conhecido como Obsolescência Programada, que pode ser entendido como encurtamento proposital de vida útil do produto, é uma estratégia tomada por parte das empresas que produzem tais bens de consumo com menor qualidade e gerando uma durabilidade especificamente programada, fazendo com que os consumidores sejam sempre condicionados a adquirir sempre um novo produto, trazendo assim maior lucro para tais empresas. Baudrillard (1995, p.15) aponta: “...à nossa volta, existe hoje uma espécie de evidência fantástica do consumo e da abundância, criada pela multiplicação dos objetos e dos serviços, dos bens materiais, originando como que uma categoria de mutação fundamental na ecologia da espécie humana.”. (BAUDRILLARD, 1995, p.15).

espontaneamente formas semelhantes, pare serem expostos independentes ao vídeo.

Este trabalho tem o conceito de alienação como elemento disparador do raciocínio poético, mas intenciona também discutir algumas outras questões no campo da arte como: o efêmero, o frágil, o esquecimento, a desconstrução, a apropriação, a ressemantização e a impermanência material.



Figura 32 – Frame do vídeo de “A Poética do Espaço” (2013).
(Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BDTgZzf9HAY>)
Fonte: Acervo pessoal.

Na proposta registrada em vídeo, uma ação é gerada como forma de dominar uma técnica de quebra para os copos, essa técnica funciona de forma a repetir um mesmo gesto várias vezes, segurando copos “americanos” de vidro individualmente com uma das mãos e desferidos contra o chão, em um movimento que lembra um gesto de pancada ou martelada.

Esse gestual faz alusão aos movimentos sistemáticos realizados repetidamente por operários na linha⁷ de produção de uma fábrica, um gesto que

⁷ O conceito de linha de produção (ou linha de montagem) é um sistema criado pelo americano Henry Ford no ano de 1913, de início uma proposta desenvolvida para realizar a produção de seus automóveis em maior velocidade, gerando uma maior quantidade por um menor custo. Essa foi a base de um sistema que Henry Ford denominou “Fordismo”. Antes de desenvolver esse sistema, os trabalhadores eram especializados em montar o produto como um todo, no caso dos automóveis, o carro era construído artesanalmente do início ao fim pelo mesmo trabalhador ou equipe, fazendo com que tivessem controle e compressão total do processo de execução. A linha de montagem funciona com vários operários que são organizados a trabalhar sequencialmente, a cada estação de trabalho chega um produto semi-acabado que recebe uma adição ou alteração realizada pelo operário responsável que prontamente o passa para o próximo realizar outra etapa do trabalho, assim por diante até que o produto esteja finalizado. Para pensar o Fordismo, o empresário para de ideias Tayloristas, ou seja, organização científica do trabalho: *“Em vez de fazer um veículo inteiro, um operário faz apenas um número limitado de gestos, sempre os mesmos, repetidos ao infinito durante sua jornada de trabalho. O parcelamento significa que o trabalhador não precisa ser mais um artesão especialista em mecânica. Acontece a desqualificação dos operários...Se o trabalho de cada um é regulado, a ligação entre os diferentes trabalhos ainda não o é. Cria-se para isso a linha. Uma esteira rolante desfila, permitindo aos operários, colocados um ao lado do outro, realizar as operações que lhes*

aliena e é alienante em si mesmo, já que o indivíduo, imerso nesse processo, se torna uma máquina “programada” para realizar uma única função, o operário se torna simplesmente ferramenta, fazendo parte de uma lógica que não domina, não participa e não compreende por completo. Assim como uma ferramenta, esse operário também é substituído sem grandes problemas caso se “quebre”. Depois de uma série de repetições em que o gesto é mecanicamente assimilado, o trabalhador se distancia cada vez mais do pensamento racional e crítico, apenas almejando chegar ao final de seu percurso diário e ser “recompensado” pelo seu esforço que gerou parte de uma mercadoria que será posteriormente comercializada.

A Sociedade capitalista é a sociedade em que a alienação assume, claramente, as características da reificação descrita por Lukács em *Histoire et conscience de classe*, com o esmagamento das qualidades humanas e individuais do trabalhador por um mecanismo inumano, que transforma tudo em mercadoria. (KONDER, 2009, p.130)

A ação artística apresentada parte de um objeto previamente constituído por completo e sugere uma desconstrução desse objeto, seguida de um movimento de organização e valorização da quebra, onde os restos materiais não são descartados, e sim agregados à composição final.

Por meio da busca pelo domínio técnico advindo da repetição sequencial, o objeto é vivenciado por um processo não apenas simbólico, mas também, prático de alienação gestual, onde sua função perde a prioridade ante sua forma. Dessa intenção de conseguir reproduzir uma Forma para os copos que fosse alcançada espontaneamente, surgem do acaso três objetos com formas bem similares.



Figura 33 – Detalhes do objeto que resulta da ação desenvolvida em “A Poética do Acaso” (2013).

O aspecto representado pela ideia de repetição tem, em minha opinião, uma relação muito forte com o conceito de alienação discutido até aqui, um gesto realizado por diversas vezes acaba levando a um momento de falta de sentido, um exemplo muito simples disso é a brincadeira de repetir uma mesma palavra verbalmente por diversas vezes, depois de um tempo apenas escutamos o som que dizemos sem conseguirmos mais atribuir um significado ao que é dito.

Uma outra forma de entender o procedimento repetitivo de quebra presente em meu trabalho estaria na compressão simbólica do mito de *Sísifo*⁸. Personagem da mitologia grega que por conta de sua leviandade para com os deuses, é condenado eternamente a uma mesma tarefa, empurrar uma grande pedra até o topo da montanha, porém, todas as vezes que estava quase para alcançar sua meta a pedra rolava novamente montanha a baixo, fazendo com que ele tivesse que voltar ao início e retomar novamente esse ciclo infinito onde seu esforço nunca alcança resultado algum,

Penso que esse mito pode servir como uma metáfora que serve para entender o procedimento repetitivo de quebra presente em meu trabalho, que aparentemente não leva a nada grandioso, um movimento talvez incoerente a uma maioria, despropositado, contraditório ou insensato, que não leva a fim lógico.

No contexto político alienante em que vivemos, sofremos com imposições que nos fazem acreditar que muitas vezes existem poucas alternativas para se viver, dentre elas as principais seriam nascer, crescer e morrer, além de diariamente acordar, trabalhar, comer, produzir (alguma vez para si, mas na maioria para outros) e dormir novamente. Segundo Albert Camus (2017), tal raciocínio, pode nos levar a possível conclusão de que a diferença entre *Sísifo* e o homem atual, é que o primeiro tinha consciência plena de sua condição:

Se esse mito é trágico, é que seu herói é consciente. Onde estaria de fato, a sua pena, se a cada passo o sustentasse a esperança de ser bem sucedido? O operário de hoje trabalha todos os dias de sua vida nas mesmas tarefas e esse destino não é menos absurdo. Mas ele só é trágico nos raros momentos em que se torna consciente. *Sísifo*, proletário dos deuses, imponente e revoltado, conhece toda a extensão de sua condição miserável: é nela que ele pensa enquanto desce (CAMUS, 2017)⁹.

Em *A poética do acaso*, o recurso da repetição permeia todo o trabalho, a começar pelo gesto do corpo, passando pelo uso repetido do mesmo tipo de objeto, alcançando a edição e apresentação do vídeo em loop, além de estar presente também espontaneamente no final do processo, nos formatos semelhantes dos

⁸ *Sísifo* é um personagem da mitologia grega, considerado pelos deuses como o mais sábio e mais prudente dos mortais, mesmo que tivesse outro lado determinado pelas suas atitudes transgressoras. Por muitas vezes desafiava os deuses em suas decisões, testava seus limites, ignorando o poder destes e agindo por conta de suas próprias escolhas, segundo os mitos, teria até mesmo acorrentado a Morte. Em 1941, esse mito é usado pelo filósofo Albert Camus, no livro “O mito de *Sísifo*”, para discutir o que nomeou de *filosofia do absurdo*.

⁹ CAMUS, Albert. O mito de *Sísifo*. Disponível, 2014. Disponível em: <<https://yadi.sk/i/gh2jC8XsmM562>>. Acesso em: 16-12-2016

copos quebrados. Repetição trabalha com diferentes significados, entre eles remete a tempo e ritmo, nessa proposta artística a repetição do mesmo procedimento representa uma série de tentativas onde se propõe dizer e refazer novamente um mesmo raciocínio, trata-se da intenção de constância em busca do domínio de um gesto automatizado e estético ao mesmo tempo.

Freud refletiu sobre a operação da repetição como forma de organizar as subjetividades. Usou o termo chamado de *compulsão à repetição*, para nomear uma psicopatologia representada pela atitude de seus pacientes que seguem um movimento em que lidam com algo que não querem esquecer, mas que também não suportam lembrar, é quase uma experiência de afastamento onde a experiência em questão é revivida por meio da repetição quase metódica.

“Podemos supor que, desde o momento em que uma situação, tendo sido uma vez alcançada, é desfeita, surge um instinto para criá-la novamente e ocasiona fenômenos que podemos descrever como uma compulsão à repetição”.¹⁰

No caso dos operários, essa compulsão pela repetição seria imposta pela proposta do ambiente, enquanto na arte essa compulsão se dá como método e estratégia criativa.

Nessa ação artística registrada em vídeo, a repetição do movimento permite criar uma narrativa baseada na permanência das intenções simbólicas e poéticas do gesto, que a cada vez retornam oferecem uma nova oportunidade de vinculação pela insistência Formal. Quanto ao artista que executa, a repetição assume também uma forma de domínio técnico, é uma forma de aprender e ter o controle sobre o que se reproduz.

¹⁰ FREUD, Sigmund. *Conferência XXXII: ansiedade e vida instintual*, 1933, p. 132.

3.3 AFINIDADES ELETIVAS

Nessa etapa pretendo trazer algumas referências que se relacionem com a forma como lidei com o conceito de alienação nos trabalhos que apresentei nessa dissertação, levando em consideração principalmente a proposta de *A poética do acaso*, tendo em mente alguns elementos chave como: o corpo como intermediário para ação, a repetição como recurso para se pensar o conceito de alienação, a quebra do objeto e a insistência do gesto.

Primeiramente tratarei da forma como tenho pensado a questão do corpo em meu trabalho, a relação entre corpo e espaço, como também serão apresentados alguns apontamentos relacionadas à história da performance, realizando um recorte específico baseado em questões que me chamam a atenção e que servem como ponte para discussão que será formada com base nos trabalhos dos artistas eleitos como referência nesse capítulo. Importante salientar que atualmente considero os trabalhos que realizo como ações artísticas, e que trago nesse momento a questão da performance como recurso auxiliar para se pensar em elementos que vem aparecido em meus trabalhos, principalmente em relação ao procedimento de caminhar, tratado no primeiro capítulo.

Como referencial poético principal, teremos o artista Ai Weiwei e para complementar a discussão serão apresentados trabalhos específicos dos artistas Richard Serra, Bruce Nauman e Fabiano Marques, assim como nos capítulos anteriores, essas escolhas não levam em consideração a linha do tempo da história da arte, mas sim a minha afinidade poética com os mesmos.

3.3.1 Corpo como recurso

A percepção sinestésica é a regra, e, se não percebemos isso, é porque o saber científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir (MELEAU-PONTY, 1999, p. 308).

Enquanto artista, a minha pesquisa poética vem se construindo na relação com a cidade e nas construções que partem do objeto ordinário, mas já há algum tempo venho entendendo a importância de se discutir o corpo como mais um elemento importante em meu processo.

Como visto desde o trabalho autoral *Trajeto 1: Memória*, apresentado no primeiro capítulo, passando depois a *Rastros* e chegando ao agora *A poética do acaso*, de formas diferentes, a relação com o corpo esteve presente em todos eles. No primeiro é o corpo que atravessa a cidade carregando a mala com a parede de tijolos, e que serve como ferramenta para se discutir o entorno, em *Rastros*, o corpo, propriamente dito, aparece apenas no vídeo em que o objeto é desconstruído, mas indiretamente ele esteve presente desde o início do processo se considerarmos que vivencio presencialmente o meio urbano para realizando as coletas dos objetos. Sobre a relação entre corpo e espaço, Merleau-Ponty aponta:

(...) a experiência do corpo nos ensina a enraizar o espaço na existência. (...) A experiência revela sob o espaço objetivo, no qual finalmente o corpo toma lugar, uma espacialidade primordial da qual a primeira é apenas o invólucro e que se confunde com o próprio ser do corpo. Ser corpo (...) é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 205)

Em a *Poética do Acaso*, penso ficar mais evidente a relação com o corpo como ferramenta performática, pois esse se relaciona diretamente com o objeto e participa efetivamente da ação, o corpo que gera o acaso que dá título ao trabalho, dele se constrói a discussão em torno do conceito de alienação advindo do trabalho operário.

O corpo tornou-se um meio para trocas simbólicas, para a arte ele se torna objeto artístico, ferramenta poética e espaço de experimentação, politicamente, penso no corpo como um dos recursos para questionar as estruturas sociais e culturais, uma ferramenta que serve ao processo de desconstrução de hábitos e tradições impostas sociopoliticamente. “*Cada corpo é historicamente construído conforme os sonhos e receios de sua época e cultura*”. (SANT’ANNA, 2005, p. 127).

O corpo sempre foi um tema caro às artes visuais, desde as pinturas ou esculturas mais tradicionais onde o corpo humano era tema e fonte de motivação para diversos artistas, às ações performáticas¹¹ bastante desenvolvidas a partir dos meados do século vinte até os dias de hoje.

¹¹ ...a performance é o elo contemporâneo de uma corrente de expressões estético-filosóficas do século XX da qual fazem parte as seratas futuristas, os manifestos e cabarets dadá, o teatro-escândalo surrealista e o happening. (COHEN, 2013, p.158)

Mesmo eu não me considerando um artista que trabalhe diretamente com a linguagem da performance, interesse-me por alguns elementos próprios dessa linguagem e que são um recursos utilizado também por artistas que fazem meus referenciais poéticos.

A performance me atrai quanto uma linguagem que desafia os limites do espaço ou do que é real, sendo em sua essência um movimento de ruptura que desafia os limites entre arte e vida. Possuo certo interesse por alguns momentos da história da performance como o da *Live Art*¹², como uma proposta realizada ao vivo, em contato direto com o observador com a proposta de romper o lugar de elitismo e de mero valor estético da arte em voga naquele período, ou o *Happening*¹³. Também olho com apressa para um momento por volta da década de 70 em que a questão conceitual é explorada com mais afinco e a linguagem evolui esteticamente, levando os artistas se apropriam de forma mais consistente das novas tecnologias, principalmente do vídeo e da fotografia, além de uma busca cada vez maior pela interdisciplinaridade¹⁴.

Pensando na ligação entre corpo, performance e o trabalho que desenvolvo e apresento nessa dissertação, considero que o corpo é para o artista uma das formas de decodificar culturalmente o universo de qual faz parte, os avanços tecnológicos, as tensões presentes nas relações interpessoais, além de toda carga de simbolismos presentes em nossa realidade e que constroem nossas identidades. O corpo é uma ferramenta política, ele é colocado em risco no espaço urbano e oferece à experiência real de vivência do espaço público, ele cruza o espaço urbano, inscreve-se e faz-se perceber, interfere, mas também sobre interferência do mesmo, em contato direto com a cidade, a presença corpórea consegue oferecer uma real experiência de presentificação.

¹² A performance está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; A live art. A live Art é a arte ao vivo e também arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado. (COHEN, 2013, p.38)

¹³ O Happening que funciona como uma vanguarda catalisadora, vai se nutrir do que de novo se produz nas diversas artes: do teatro se incorpora o laboratório de Grotowskim, o teatro dialético de Brecht; da dança, as novas expressões de Marta Grahman e Yvonne Rainier...É das artes plásticas que irá surgir o elo principal que produzirá a performance dos anos 70/80: a action painting. (COHEN, 2013, p.44)

¹⁴ (na performance) vão conviver desde “espetáculos” de grande espontaneidade e liberdade de execução (no sentido de não haver final predeterminado para o espetáculo) até “espetáculos” altamente formalizados e deliberados (a execução segue todo um roteiro previamente estabelecido e devidamente ensaiado) (COHEN, 2013, p.51)

3.3.2 Referências poéticas

A seleção de referências que apresentarei agora se relaciona às questões que foram tratadas nesse capítulo, acima de tudo, no que tange a poética do trabalho *Poéticas do acaso*.

A relação entre corpo-espaco-objeto está presente em todos os exemplos que citarei, assim como a questão da repetição como recurso poético, a quebra/desconstrução do objeto, a ressemantização do objeto ordinário, ou como no caso de Ai Weiwei, o olhar mais crítico político direcionado a questão cultural.

Um dos artistas mais importantes da história da China, Ai Wewei nasceu em Pequim no ano de 1957. Filho do poeta e militante político Ai Qing, Ai Wewei talvez tenha herdado de seu pai a postura crítica e contestadora no que diz respeito à política, principalmente de seu país.

O artista sempre foi interessado em como a internet pode propiciar um espaço potente para se disseminar informações, garantindo certa liberdade de expressão e um grande alcance para as discussões que fomenta, na maioria das vezes realizava críticas e denúncias sobre as atitudes coercitivas, opressoras e que cerceiam a liberdade do povo chinês.

Em 2006, Ai Weiwei começou a alimentar um blog pessoal diariamente, mas por conta de seu conteúdo contestador foi fechado pelo governo chinês em 2009, na época o blog contava com mais de 2.700 postagens.

O endereço “blog.sina.com.cn/aiweiwei”, do qual haviam borbuhlado crítica social acerba, condenação de orientação política e finalmente um lista expressiva de nomes de estudantes que desapareceram ou morreram no terremoto de Wenchuan, foi fechado indefinidamente; em seu lugar ficou a mensagem: “Este blogue foi fechado. Se você tem alguma dúvida, por favor ligue para 95105670; clique em “Dê uma olhada” na barrada da esquerda para ver outros excelentes textos de blogues”. A mensagem está lá até hoje. (AMBROZY, 2013, p.10)

A relação entre o artista e o governo chinês que já era tensa, agravou-se cada vez mais até que, em 2011, ele foi preso de forma arbitrária, praticamente raptado pela polícia, sendo mantido por 81 dias em total isolamento, sem poder ter contato algum com o espaço externo, muito menos com seus familiares, assim como estes não tinham informação alguma sobre o paradeiro dele. (AMBROZY, 2013)

Mais tarde, após sua libertação, essa experiência é revivida por meio de uma instalação elaborada em 2013 que faz parte da série S.A.C.R.E.D, em que o artista retrata o cotidiano na prisão por meio de 6 dioramas¹⁵, separados em 6 caixas de ferro de 2 toneladas cada.



Figura 34 – Diorama de Ai Weiwei exposto em Veneza, referente à série S.A.C.R.E.D (2013).
Fonte: Foto de Cristiano Bendinelli/The New York Times.

Os dioramas são formados minuciosamente por objetos e esculturas de fibra de vidro que ajudam a representar os momentos em que ele, por exemplo, dormia, comia, era interrogado, sempre acompanhado do olhar atento e próximo de dois guardas.

O termo “artista-ativista” é cada vez mais usado ao discutir Ai Weiwei, assim como – para seu leve desalento – “dissidente”. Seu ativismo não é recente. Ai esteve na orla da vanguarda política chinesa desde que se tornou possível, no final da década de 1970, defender a liberdade de expressão, assim como a democracia. A internet não o transformou num ativista, mas possibilitou seu ativismo numa escala exponencialmente maior. (AMBROZY, 2013, p.10)

Na poética desenvolvida pelo artista, me interessa a forma como ele transita entre diversas linguagens como a fotografia, o vídeo, escultura, instalação, performance, além de ter uma relação forte com a questão do objeto ordinário, envolvendo bastante o procedimento de apropriação¹⁶ de objetos pré-fabricados ou

¹⁵ Uma construção tridimensional que representa de forma realista a realidade de uma situação vivida, praticamente uma maquete realizada de forma bem mais detalhada. Pode ser considerada quase como uma pintura em três dimensões.

¹⁶ Quando era jovem, em 1981, Ai Weiwei vivenciou um contexto de forte repressão política e deixa China a caminho dos Estados Unidos, mais precisamente Nova York. Em 1982 se matriculou na Parsons School of Design, foi quando tomou conhecimento de artistas como Duchamp e Andy Warhol, duas referências bem marcantes para a poética que iria desenvolver desde então.

pré-concebidos artesanalmente por terceiros. Chama-me a atenção também a forma como ele lida com a desconstrução simbólica destes perante sua cultura, assim como também sua atitude iconoclasta que aparece às vezes na maneira como ele age questionando tradições sedimentadas culturalmente.

No tríptico *Derrubando uma Urna da Dinastia Han*, de 1995, o artista apresenta três fotografias que registram o momento em que deixa cair um vaso de 2.000 anos da dinastia Han, uma relíquia arqueológica de suma importância para sua cultura. As fotos registram três momentos, o artista segurando o vaso, o momento em que o solta e por última o momento em que ele já está despedaçado no chão.



Figura 35 – Ai Weiwei, “Derrubando uma Urna da Dinastia Han” (1995).
Fonte: www.galerieursmeile.com

Esse trabalho também me é relevante por conta da operação da quebra como forma de discutir a questão da materialidade do objeto, como se toda quebra fosse uma forma de reconstrução de algo, no caso do objeto, uma maneira de ressignificá-lo. Culturalmente essa é uma forma de rever o papel do objeto, quanto detentor e representante da tradição ligada à história de um povo, a ação de quebrar testa os limites dessa relação.

Em *Stools* (2014), o artista também trata da questão do objeto como elemento representante de uma tradição cultural, Ai Weiwei monta uma instalação de 6.000 tamboretes recolhidos em aldeias por toda a China, produzidos por diferentes pessoas durante os períodos da dinastia Ming, Qing e do período Republicano. Um objeto tradicionalmente confeccionado de maneira artesanal e que é um artefato bastante comum para a cultura chinesa, estando presente na maioria das casas.

Diferente das mercadorias chinesas de baixo custo industrializadas e comercializadas mundialmente, em uma relação de trabalho muitas vezes exploratório e alienado, esses bancos são feitos um a um, os artesãos conhecem todo o processo de feitura, tornando isso uma tradição transmitida de pessoa para pessoa.

São bancos semelhantes em sua estrutura básica, mas muito diferentes individualmente, cada um trazendo suas próprias marcas e particulares estéticas, valorizando aqui as individualidades, ao invés da padronização fria, presente nos objetos fabricados industrialmente em série.



Figura 36 – Ai Weiwei, “Stools” (2014).
Fonte: www.phaidon.com

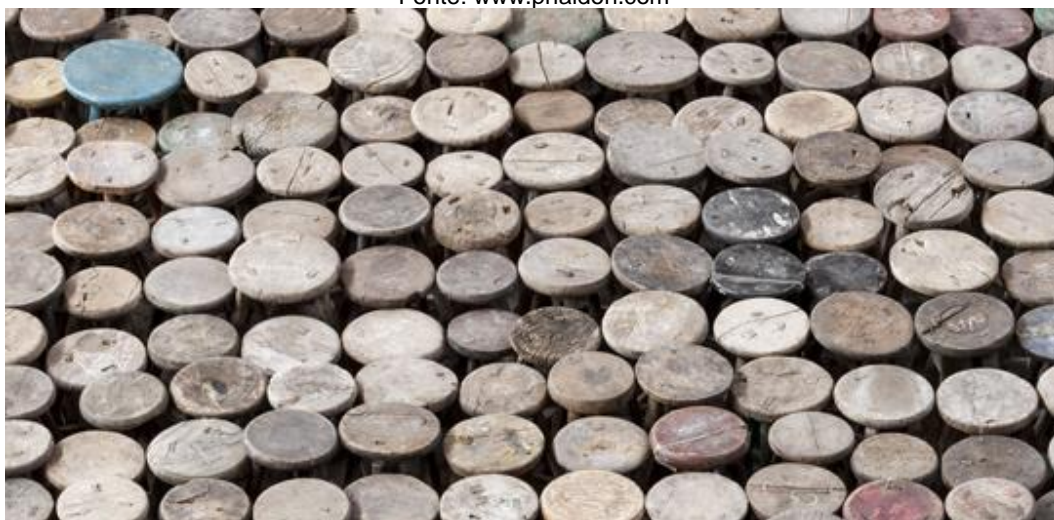


Figura 37 – Ai Wewei, *Stools*, 2014, (detalhe).
Fonte: www.phaidon.com

Da ideia de repetição, presente na acumulação dos bancos de Ai Weiwei, como forma de se falar sobre alienação, parto agora para exemplificar o procedimento de repetição como uma atitude, gesto ou ação tratado de diferentes formas em trabalhos de outros três artistas.

A começar por Richard Serra, artista que se estabeleceu como um dos mais importantes artistas escultores pós século XX. Vindo de uma tradição minimalista, dentre suas principais característica está a exploração das potencialidades do material, no caso o aço como agente gerador de todos os desdobramentos de sua poética. Mesmo tendo em vista toda essa herança fortemente escultórica, interessa-me citar aqui um trabalho em vídeo de 1968, chamado *Hand Catching Lead*, ou *Mão pegando chumbo*. Nessa proposta Serra tenta pegar com o gesto de abrir e fechar uma das mãos, pedaços de chumbos que caem ou são arremessados de algum lugar.



Figura 38 – Richard Serra, “Hand Catching Lead” (1971) (Frame do vídeo).
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=v-FJKI1Izt0>

O filme é inteiramente composto dessas tentativas bem-sucedidas e frustradas de agarrar – bem como do sentido da intensa concentração da mão, visualmente desprovida de um corpo, em sua ação...Um dos aspectos surpreendentes desse filme é sua incansável persistência – realizar uma determinada tarefa repetidas vezes, sem considerar o “sucesso” um clímax particular qualquer, simplesmente acrescentar uma ação específica à seguinte, tal como um náutilo vai acrescentando câmaras à sua concha.(KRAUSS, 2007 ,p.291-292)

Pelo elemento da repetição, sou levado novamente a questão da alienação, considero que nesse trabalho Serra registra seu gesto tentando por diversas vezes

pegar um objeto, fracassando algumas vezes, em outras conseguindo, mas mesmo assim o movimento não cessa, parece uma busca por algo que não se bastará.

Ainda sobre a repetição de um gesto ou ação física como recurso ou ferramenta poética para o artista, trago a referencia de Bruce Naumann em seu trabalho *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square* de 1967, onde Nauman anda de forma repetitiva e sistemática em torno de uma área demarcada em seu ateliê. O caminhar é realizado de forma lenta, como se ele estivesse se detendo em cada movimento e articulação que seu corpo realiza, visualmente lembra quase uma marcha atlética sendo realizada em câmera lenta.



Figura 39 – Bruce Nauman, “Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square” 1967-68 (Frame do vídeo).¹⁷
Fonte: www.youtube.com/watch?v=x7DWz_jMtR4

Apesar de ser bastante lembrado por suas instalações com lâmpadas neon, meu interesse é mais direcionado ao seu trabalho com o corpo e vídeo. Muito influenciado por teatro e cinema, Nauman tem uma série de trabalhos em que explora a linguagem da performance, seja gravando em vídeo ou fotografando. É um artista bastante conectado com seu ateliê, vivencia longos períodos de reclusão, elemento que faz parte de seu processo de maturação criativa, portanto, uma grande parte desses trabalhos se dá em ambientes fechados.

Seu gosto pelas artes cênicas e a relação com o corpo tem origem em dois encontros bem marcados, primeiramente com a artista, compositora e performer

¹⁷ Tradução minha: Caminhando na maneira exagerada em torno do perímetro de um quadrado, 1967-68

Meredith Monk e o com o dramaturgo Samuel Beckett, ambos trabalhavam com a questão da repetição do gesto ordinário em seus trabalhos, elemento esse que também aparece em algumas obras de Nauman, elemento esse que tem forte relação com meu trabalho autoral.

Concluindo a questão da repetição, considero interessante pensar em um artista mais próximo a nossa contemporaneidade. Aponto o trabalho *Mar pequeno (2003)* do artista paulistano Fabiano Marques como uma referência interessante para traçar uma relação com meu trabalho, *Poética do acaso*, apresentado nesse capítulo.

Especificamente em seu trabalho *Mar pequeno (2003)*, assim como o mito de *Sísifo*, Marques realiza uma ação alienada em si mesmo, baseada em um constante processo de reconstrução a partir de um objeto que se desconstrói sempre. Em uma experiência com base na herança da *land art*, o artista se coloca à deriva no mar com um barco construído com a junção de diferentes objetos.

No registro em vídeo, podemos ver o artista realizando um trabalho de grande esforço físico, lidando com uma situação de instabilidade e insegurança proporcionado pelo balanço do barco, somando-se aos pesos e características estruturais dos objetos que não se encaixam ou se aprumam com facilidade, o processo é um constante recomeçar sem promessa alguma de recompensa. Em uma entrevista o artista afirmou:

“...eu fiz um vídeo com objetos que lancei ao mar, que vão se reconfigurando na medida que a água vai os manipulando. Meu trabalho é uma junção de coisas; é uma somatória de peças. Assim como eu faço com as esculturas, eu somo diversos aspectos da arte para alcançar uma obra.”¹⁸

¹⁸ Trecho de entrevista disponível em: < <http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/arte/fabiano-marques-artista-plastico.jhtm>>. Acesso em: 18-12-2016



Figura 40 – Fabiano Marques, “Mar pequeno” 2013 (Frame do vídeo).
 Fonte: <http://fabianomarques.colofon.bsconsult.com.br/midia/898>

Nossa proximidade poética está também na forma como o artista lida com intervenções e o conceito de site specific, agindo principalmente sobre um misto de linguagens que abarcam o objeto escultórico, instalação e a performance. Traz em seu trabalho várias relações com a história da arte e discute a ressignificação de fundamentos tradicionais das linguagens. Combina e recombina elementos em um processo que é todo documentado em fotografia ou vídeo, geralmente de longos períodos.

As tradições nacionais e a formação cultural do povo brasileiro são temas que disparadores para sua poética. Essas questões encontram reverberação no uso de objetos em desuso que são coletados e utilizados nas construções de suas obras. Dentre os procedimentos que me interessam em sua práxis estão o uso de objetos esquecidos ou dispensados, além da questão da desconstrução e rearranjo como elementos estruturantes de suas propostas.

Os “fósseis pós industriais” construídos com ferro-velho são uma síntese dos fósseis manufaturados que figuravam nos conjuntos escultóricos de Marques, peças que estão condenadas a uma recombinação sem-fim, que jamais encontram a forma ideal. (MONACHESI, 2016)¹⁹

Do que foi visto nesse capítulo e da totalidade representada pelo conjunto de conceitos e referências que formam esse trabalho de dissertação é que estão

¹⁹ Trecho de texto de Juliana Monachesi: *Arte a deriva?*. Disponível em: <<http://www.pacodasartes.org.br/temporada-de-projetos/2003/artistas/fabiano-marques.aspx>>. Acesso: 18-12-2016

muitos dos interesses que desenvolvo em minha poética desde antes do meu ingresso no programa de mestrado de Artes Visuais da Unicamp até o momento atual. Os conceitos de Memória, Vestígio e Alienação ainda se entrecruzam nas experiências que tem a cidade contemporânea como espaço que dispara meus interesses quanto artista, na etapa de conclusão que apresentarei a seguir, pretendo realizar alguns comentários que apontam para novas possibilidades, além de trazer algumas outras experiências poéticas que desenvolvi em paralelo ao momento que vivi como mestrando e que tem origem em muitas das coisas que foram discutidas durante esses três capítulos.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte não precisa necessariamente ter uma atitude panfletária ou incisivamente política, mas quando o artista tenta se afastar das questões que o permeiam historicamente, para privilegiar assim uma experiência que seja estritamente estética, a chamada arte pela arte, acaba por se distanciar de um dos maiores potenciais de transformação da arte, que é seu potencial político destacar pontos específicos de realidade, mesmo que de maneira sutil ou indireta, seus efeitos podem ter efeitos substancialmente importantes para formação crítica e sensível das pessoas.

Pelo ponto de vista do filósofo e sociólogo, Hebert Marcuse (1999), a arte tem uma capacidade de mudança que se dá na subjetividade, mas que na verdade contribui com o processo de alienação da sociedade se considerar o espaço elitista mercadológico do qual faz parte e que se afasta culturalmente de outras camadas sociais, sendo mais um elemento de estranheza do que um objeto assimilado com valor cultural. Mas aponta que esse fator alienante da arte pode ser um recurso explorado para questionar o processo de alienação de uma sociedade capitalista, valorizando seu caráter de ruptura construído por meio de especificidades do uso das linguagens:

A incompatibilidade da forma artística com a forma real da vida pode ser usada como uma alavanca para lançar sobre a realidade a luz que esta não consegue absorver, a luz que pode acabar dissolvendo esta realidade (embora esta dissolução não seja mais a função da arte). O falso da arte [quer dizer, a ausência da apresentação de qualquer forma da totalidade da opressão monopolista, do terror e também seu caráter ilusório] pode se tornar a precondição para a contradição e a negação artísticas. A arte pode promover a alienação, o estranhamento total do homem em relação a seu mundo. Esta alienação pode fornecer, na mais total opressão, a base artificial para a memória da liberdade (MARCUSE, 1999, p.288)

Seja desconstruindo uma ideia de alienação que ela mesma forma ou agindo diretamente sobre o que já é dado culturalmente, a arte tem a uma enorme potencialidade crítica de incidir sobre a realidade, que a meu ver, não deve ser preterida. E com a elaboração dessa dissertação, consigo compreender ainda mais a relevância desses elementos em minha poética artística, mesmo compreendendo que ainda preciso desenvolver de maneira mais aprofundada algumas questões e gerar mais material teórico para discutir os conceitos que apresentei aqui, provavelmente em artigos ou em um possível projeto de doutorado. Dentre os aspectos que percebo ainda precisarem de mais desenvolvimento estão o próprio

conceito de alienação, transposto para espaços para além do ambiente de trabalho formal, assim como também a relação que estabeleço com a cidade por meio do corpo e a relação ainda pouco discutida com a performance.

Porém, já é possível perceber algumas ressonâncias geradas a partir dos estudos realizados durante minha participação no programa de Mestrado em Artes Visuais da Unicamp, que refletiram paralelamente em minha produção artística durante esse período.

Os três trabalhos autorais que apresentei no decorrer dessa dissertação, discutem cada um algum tipo de elemento, procedimento, estratégia ou conceito que cada vez tem se consolidado como interesses em minha poética.

Tenho compreendido ainda mais a cidade contemporânea como lugar que dispara poeticamente meu processo criativo, apropriando-me ainda mais de linguagens como o desenho, ou do procedimento de coleta e também agindo ainda mais com ações diretamente na cidade. Para exemplificar esses momentos cito três trabalhos realizados concomitantemente ao período de estudos do mestrado: a série *Anotações sobre lugares esquecidos* (2015-até hoje), *Coleções e cartografias* (2014-até hoje) e *Trajeto 2: Linha-Vermelha* (2016).

Na série *Anotações sobre lugares esquecidos*¹, que iniciei em 2015 e executo até hoje, realizo uma série de desenhos sobre papeis², fazendo uso de materiais como carvão, grafite, e lápis de cor, para registrar lugares abandonados/esquecidos ou ruínas de imóveis pela cidade. Alguns desenhos são realizados presencialmente, enquanto outros são feitos com base em fotografias que registro em tais lugares. A palavra “anotações” presente no título vem do caráter ágil com o qual o desenho é realizado, uma característica adquirida por conta da necessidade de realizar o trabalho o mais rápido possível por conta da possibilidade de risco físico que apresentam algumas desses espaços. Essa necessidade prática torna-se poética quando influencia meu olhar a ficar mais atento às nuances do que está sendo registrado, aspecto que é transposto graficamente para o desenho.

¹ Participei, com parte dessa série, do 9º Salão de Belas Artes de Ponta Grossa. Recebi o prêmio de aquisição pelo conjunto da obra: *Anotações sobre lugares esquecidos* (nº1,2,3,4 e 5). A Exposição aconteceu de 25 de Novembro a 18 de Dezembro de 2015.

²² Geralmente no formato de 21cm x 29 cm.

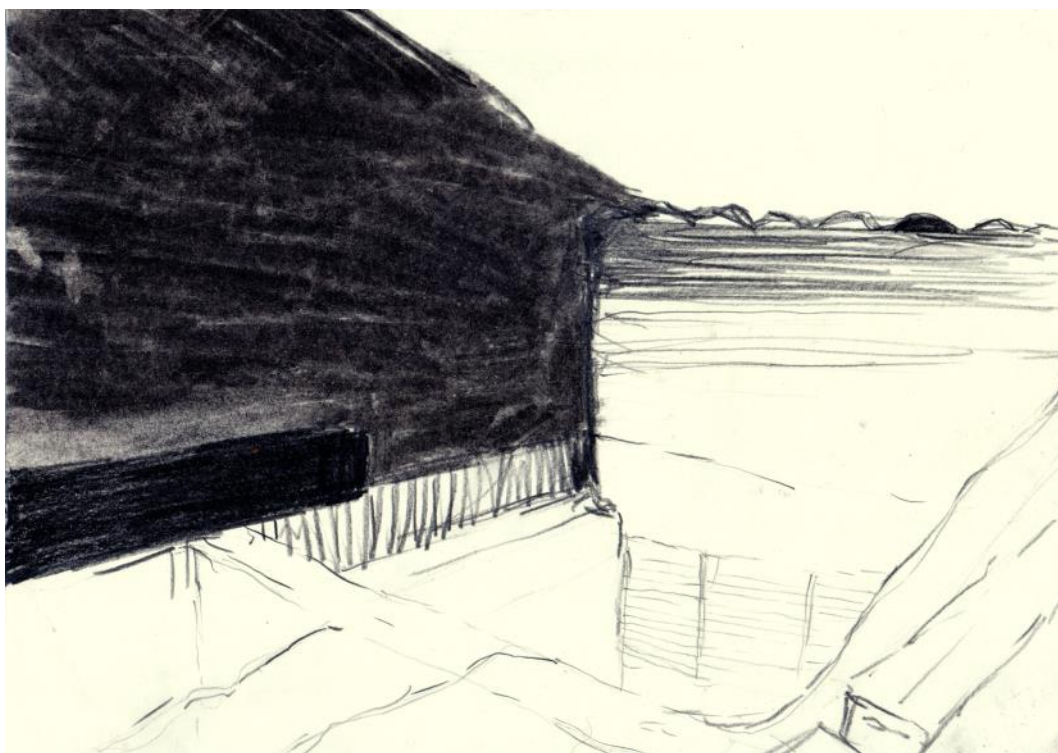


Figura 41 – “Anotações sobre lugares esquecidos n.1 e n.2” (2015-até hoje).
Fonte: Acervo pessoal.

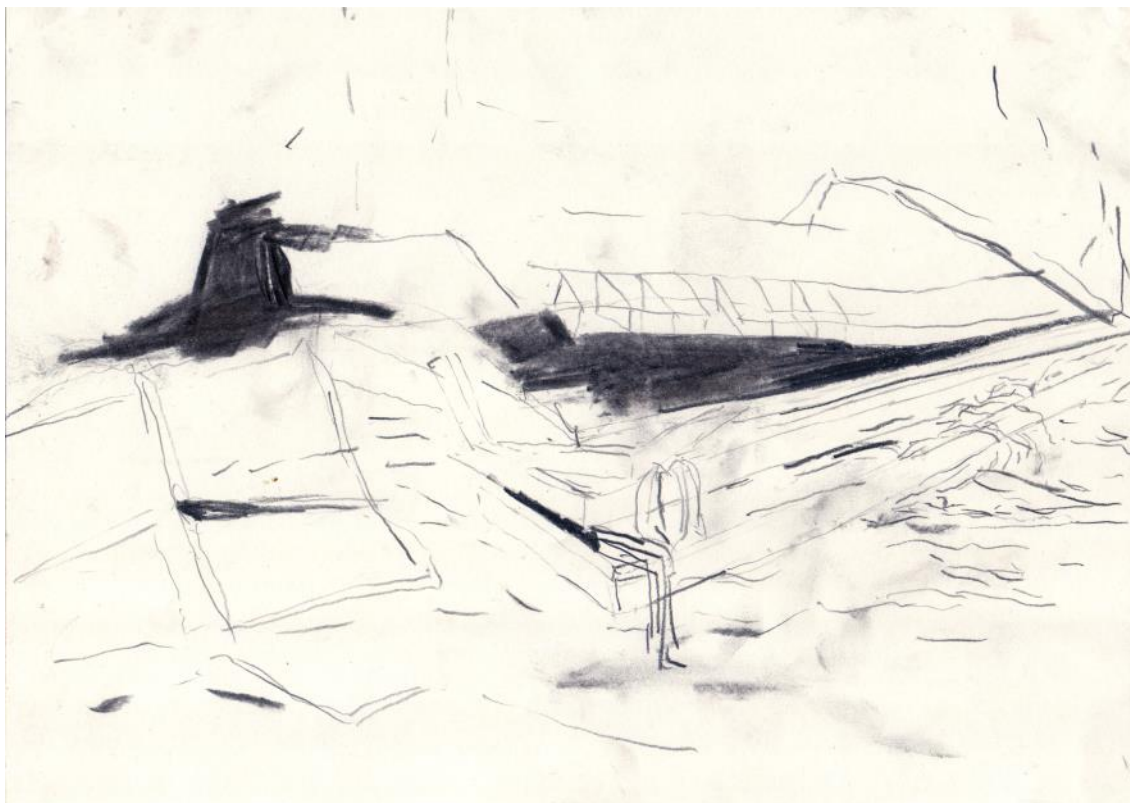


Figura 42 – “Anotações sobre lugares esquecidos n.6” (2015-até hoje)
Fonte: Acervo pessoal.

O desenho sempre teve um lugar em meu processo criativo, seja em forma representação direta de algo, como em *Rastros* (2013-2014), ou ainda o desenho pode aparecer em outros momentos nos documentos de processo, seja como construção de raciocínio, planejamento, projeto ou anotação.

No trabalho *Coleções e cartografias* (2014-até hoje³), o desenho também é um elemento importante do processo, entrando às vezes como forma de anotação, em outras como informação de localização ou às vezes aparece como ferramenta para se pensar o espaço, a ação ou relação entre um objeto e outro. Além dos desenhos, também estão presentes anotações escritas e uma série de objetos e diferentes materiais coletados pela cidade.

Essa proposta consiste em coletar, organizar e apresentar objetos ou registros, relacionando-os poeticamente partindo de sua constituição formal, simbólica ou por conta de sua funcionalidade. Esses elementos contam a história de um trajeto vivenciado no lócus urbano⁴, formando uma cartografia por meio de um corpo que vivência a cidade, hora deixando rastros, hora coletando, considerando a

³ A última versão desse trabalho foi apresentada em uma exposição individual chamada “*Memória, Vestígio e Alienação*”, no espaço CCBM em parceria com a Funalfa na cidade de Juiz de Fora – MG. De 31 de março a 24 de Abril de 2016.

⁴ Cada mesa construída conta a história de um trajeto diferente que realizei.

relação do indivíduo com o espaço que habita, o sentimento de pertencimento e as formas encontra de existir na cidade.

...sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para composição das cartografias que se fazem necessárias. (ROLNIK, Suely, p.23 - Cartografia Sentimental, Transformações Contemporâneas do Desejo. São Paulo: Ed. Sulinas. 2006)



Figura 43 – “Coleções e cartografias” (2015-até hoje) (detalhe)
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 44 – “Coleções e cartografias” (2015-até hoje) (detalhe)
Fonte: Acervo pessoal.

Este trabalho se relaciona bastante com o que foi colocado no segundo capítulo, sobre a tendência colecionista presente em minha práxis, é uma proposta que se mantém em processo, novas mesas são montadas, novos desenhos e objetos coletados são agregados conforme novos trajetos são vivenciados pela cidade, formando sempre uma cartografia poética dos trajetos realizados.



Figura 45 – “Coleções e cartografias” (2015-até hoje) (detalhe)
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 46 – “Coleções e cartografias” (2015-até hoje) (detalhe)
Fonte: Acervo pessoal.

Tratando da questão dos trajetos vivenciados pela cidade, na proposta *Trajeto 2: Linha-Vermelha* (2016)⁵ realizo um percurso por uma região da zona leste de São Paulo, a ação resultou em uma instalação formada por um vídeo com 56 minutos de duração, apresentado em um monitor de 42", além de uma série de objetos, fotografias, anotações, mapas, referências textuais, ou seja, parte do meu material processual. Todo esse material é exposto sobre uma mesa de madeira ou fixados pela parede com ajuda de pregos, prendedores ou fita adesiva branca.

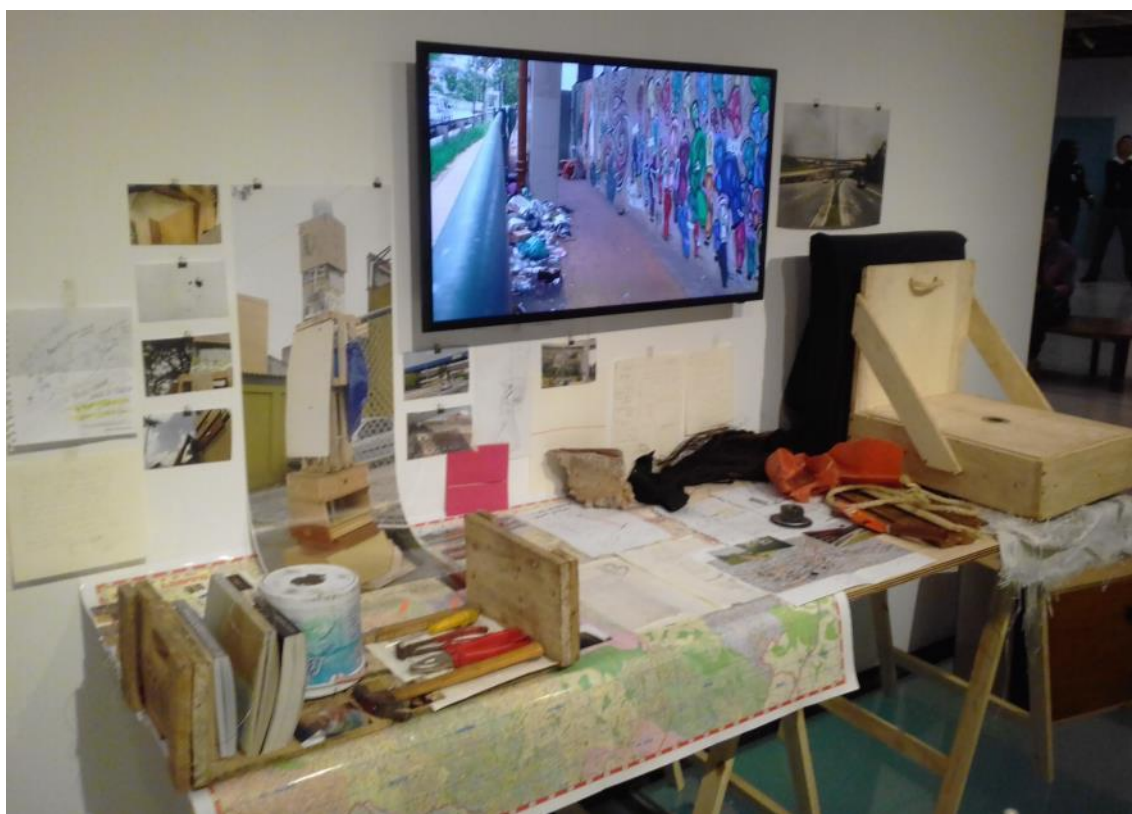


Figura 47 – “Trajeto 2: Linha-Vermelha” (2016) (Instalação).
Fonte: Acervo pessoal.

Esse trabalho tem origem na discussão proposta em *Trajeto 1: Memória*, trabalho que foi apresentado no primeiro capítulo dessa dissertação. Nesse trajeto, realizo uma caminhada à margem da linha-vermelha do metrô que atravessa a zona leste em direção aos bairros periféricos. A carga que levo trata-se de uma nova mala constituída por uma série de objetos e materiais, alguns coletados na região e outros adquiridos no comércio popular, que remetem mercadorias transportadas cotidianamente por trabalhadores ambulantes ou precarizados, vistos também como

⁵ Trabalho apresentado na exposição Coletiva: “*Estou Cá*”, Sesc Belenzinho na cidade de São Paulo. De 29 de Novembro de 2016 a 28 de Fevereiro de 2017.

informais ou ilegais. Ao mesmo tempo em que a materialidade dessa carga e forma empilhamento totêmico remete a ideia de construção, obra ou moradia popular.



Figura 48 – Foto da mala que foi transportada durante a ação de “Trajeto 2: Linha-Vermelha” (2016).
Fonte: Acervo pessoal.

Além de tocar na questão da locomoção urbana em uma cidade contemporânea como São Paulo, o gesto alienante vivenciado nesse laborioso caminhar, somado ao transporte desses objetos, constrói um diálogo entre a ação artística e a ideia do trabalho braçal, considerando este como a forma do trabalhador utilizar do próprio corpo, através de seu esforço físico para desenvolver uma atividade.



Figura 49 – “Trajeto 2: Linha-Vermelha” (2016) (Frame do vídeo).
(vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zWbhSVfV0zs>)
Fonte: Acervo pessoal.

Os três trabalhos apresentados anteriormente e os três que foram vistos agora, compartilham de um mesmo procedimento que estrutura toda minha poética, o ato de caminhar como forma de vivenciar a cidade, os trajetos realizados pela cidade como fonte material e poética. Por meio dessa estratégia se dão os encontros, por esse procedimento que descubro as motivações, coletos os objetos, penso a cidade e suas relações.

Como tentei demonstrar por meio desses três trabalhos que apresentei nessa etapa de conclusão, a construção da dissertação, além de toda experiência vivenciada durante minha participação do programa de mestrado em artes visuais, me ajudaram bastante a desenvolver minha poética, me auxiliando a compreender os processos que se dão atualmente, assim como olhar para a origem dessa construção poética artística e entender suas reverberações.

A cada momento que passa, compreendo mais como muitas das minhas escolhas quanto artista tem origem na minha história e as experiências afetivas ou ordinárias, aproximando-me cada vez mais da relação entre arte e minha vida.

Em minha família, na maioria formada por operários, não houve artistas, mas percebo cada vez mais com o passar do tempo o quanto de sensibilidade e criatividade alguns demonstravam em suas profissões. A título de exemplo, cito as figuras de meu pai que era metalúrgico e meu avô marceneiro de profissão, de um lado o uso do metal, dou outro o uso da madeira. Ambos lidavam com a transformação da matéria bruta em objetos funcionais, porém que dependiam também de uma relação estética.

Meu pai sempre demonstrou orgulho de que as mais de mil peças produzidas por ele em um dia de trabalho, alcançassem um mesmo padrão estético em sua estrutura. Já meu avô, pensava no valor da peça única, demonstrando sempre respeito pelo material que transformava em um objeto específico para uma pessoa específica.

Meu pai teve o espaço de criação no trabalho muito ligado à sujeira, risco físico, barulho, apesar da sua profissão exigir muita habilidade técnica, sempre teve o improviso como aliado, o uso do esquema, a construção da gambiarra, além de lidar com o tempo de uma forma dinâmica e ritmada. Meu Avô ao contrário, extremamente organizado, programava tudo com cautela, avaliando os riscos, entendia o tempo como algo que deve ser vivido com atenção e cautela, *“Não se deve colocar o carro na frente dos bois”* ele me dizia nas vezes em que o acompanhava em seu trabalho, primava pela validade e economia dos movimentos durante o processo, acreditava que isso gerava melhores resultados.

Hoje como artista considero essas lembranças e percebo o quanto me encontro entre elas, seja em um misto de organização e improviso, ou entre a sujeira dos materiais coletados e a preocupação com a qualidade do registro, no respeito pelo material, na forma como lido com a questão do tempo.

Como já havia colocado no início da dissertação e depois retomado em outros momentos, meu olhar enquanto artista parte do ponto de vista do proletariado, não apenas por conta de uma escolha que se justifique pelo desenvolvimento de uma poética, mas muito por ter origem em minha formação quanto indivíduo.

Gosto de exemplificar como penso a relação entre arte e vida com dois momentos que me são bastante relevantes. Sempre me chamou a atenção a forma como meu avô, como marceneiro, lidava com a madeira, várias vezes durante o processo de construção de algum móvel, ele passava a mão sobre o objeto para sentir sua textura, quase como um gesto lento de afago, isso sempre ficou guardado em minha memória. Depois de muitos anos, já tendo avançado em minha formação como estudante de artes visuais, me deparei com um vídeo do artista Evandro Carlos Jardim em seu ateliê, em que era entrevistado sobre o processo criativo de seus trabalhos em gravura, foi quando me chamou a atenção o gesto que o artista fazia com a mão sobre as gravuras impressas em papel, gesto esse muito semelhante ao do meu avô, a relação entre esses momentos simples foi bastante significativo e relevante para minha autocompreensão quanto artista.

Tendo em vista os aspectos observados e a discussão que propus construir durante toda essa dissertação de mestrado, pretendo ter conseguido gerar uma contribuição de relevância em torno de uma série de elementos, que embora fragmentários, mas que juntos constituem a cidade contemporânea como fonte motivadora para a poética artística, assim como espero ter colaborado em algum nível, com a produção teórica vinculada às práticas poéticas artísticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGMANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ÁLVAREZ, Isabel Pinto. *A Segregação como conteúdo da produção do espaço urbano*. in: VASCONCELOS, CORRÊA E PINTAUDI Pedro de Almeida, Roberto Lobato, Silvana Maria (org.). *A cidade contemporânea: Segregação Espacial*. São Paulo: Editora Contexto, 2013.

ALÿS, Francis; DISERENS, Corinne. *La corte dos milagros*. In: *Diez cuadradas alrededor del estudio / Walking Distance From the Studio*. Catálogo da exposição Francis Alÿs - *Diez cuadradas alrededor del estudio*. Cidade do México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006.

ALÿS, Francis; MEDINA, Cuauhtémoc. *Cuando la fe mueve montañas*. Catálogo da exposição *Cuando la fe mueve montañas*. Espanha: Turner, 2005.

ALÿS, Francis; MEDINA, Cuauthémoc. *Diez cuadradas alrededor del estudio / Walking Distance From the Studio*. Catálogo da exposição Francis Alÿs - *Diez cuadradas alrededor del estudio*. Cidade do México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006.

AMBROZY, Lee. *O Blogue de Ai Weiwei: escritos e arengas digitais, 2006-2009*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

ARANTES, Otília, VAINER, MARICATO, Carlos Ermínia. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis, RJ : Vozes, 2000.

ARENDT, Hannah, *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como história da cidade*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção Visual – Uma psicologia da Visão Criadora*. São Paulo: Editora Thomson Pioneira, 1998.

AUGÉ, Marc, *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas/SP: Editora Papirus, 2007.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARBOSA, Eduardo Romero Lopes. *O corpo representado na arte contemporânea: o simbolismo do corpo como meio de expressão artística*. 19ª Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”. Cachoeira-Bahia-Brasil. Setembro de 2010.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70, 1995.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Editora Martins e Fontes, 1990.

BERND, Zila. *Por uma estética dos vestígios memoriais*. Fino Traço Editora: Belo Horizonte, 2013.

BOSI, Eclea. *Memória e Sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRISSAC, Nelson. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac, 2002.

BUCCI, Angelo. *São Paulo, razões de arquitetura: Da dissolução dos edifícios e de como atravessar paredes*. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Disponível, 2014. Disponível em: <<https://yadi.sk/i/gh2jC8XsmM562>>. Acesso em: 16-12-2016

CARERI, F., *Walkscapes: O caminhar como prática estética*. São Paulo: Editoria Gustavo Gili, 2013.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *A (re)produção do espaço urbano*. São Paulo: Edusp, 1994.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

Changeux, J.-P., *Apprendre par stabilisation sélective de synapses*, em cours de développement, in Morin e Piattelli Palmarini 1974, pp. 351-57.

CODO, Wanderley. *O que é alienação*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COSI, Daniel. *A persistência da memória: ruínas contemporâneas*. Disponível em: <www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/12.135/4073>. Acessado em: 06/04/2013.

DEUTSCHE, Rosalyn. *A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra*. Tradução: Jorge Menna Barreto. Madrid: Arco 2008, 2008.

Follmann, José Ivo; PINHEIRO, Adevanir. *Ciências Sociais Unisinos*. São Leopoldo, Vol. 49, N. 1, p. 26-29, janeiro/abril 2013.

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e utopia*. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

FUREGATTI, Sylvia. *Transbordamentos da arte contemporânea para o meio urbano*, in: MONTEIRO, R. H. e ROCHA, C. (Orgs.). *Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*, Goiânia-GO: UFG, FAV, 2013.

GOUNET, Thomas. *Fordismo e Toyotismo na civilização do automóvel*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1999.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HEGEL, G.W.F, *Fenomenologia do espírito (parte 1)*. Petrópolis: Editora Vozes, 1992)

Instituto Cultural Itaú. *Cadernos Cidade de São Paulo: Largo da Memória/ [Editor]*. São Paulo: ICI, 1993.

JAREMTCHUK, Dária. *Paulo Bruscky em Movimento*. São Paulo, 2014.

KATZ, Barry. *Hebert Marcuse & the Art of Libetration*. London: Verso, 1982.

KIM, Edgardo Ganado. *4º Bienal do Mercosul – Ação Educativa*. Disponível em:< www.fundacaobienal.art.br/site/pt/search?q=+Edgardo+Ganado >. Acesso em: 16 out.2014.

KONDER, Leandro. *Marxismo e Alienação: contribuição para um estudo do conceito Marxista de alienação*. São Paulo: Expressão Polar 2009.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KWON, Miwon, *Um lugar após o outro: anotações sobre site specificity*. Revista October 80, primavera, 1997: 85-110.

LITTIG, Sabrina Vieira. *Reflexões sobre a apropriação de objetos na arte contemporânea*. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo. 2015. 126 pág. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, 2015.

MACIEL, Maria Esther. *As Ironias da Ordem: Coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MADEIRA, Sérgio. *A arqueologia urbana, subsídios para a sua compreensão*. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2015. Disponível em: <https://www.cmcoimbra.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=1852&Itemid=784> Acesso em: 20 NOV. 2015.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

MARX, Karl. *O Capital: Crítica da Economia Política – Vol. I*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda.

MATTOS, Adriana. *Americano, o copo muito brasileiro*. Disponível em: <<http://www.valor.com.br/arquivo/821169/americano-o-copo-muito-brasileiro>>. Acesso em: 15-12-2016

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MISMETTI, Débora. *Copo Americano é brasileiro*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/vitrine/vi1605200905.htm>>. Acesso em: 15-12-2016

NETTO, Carlos Xavier de A. *Preservação do patrimônio arqueológico – reflexões através do registro e transferência da informação*. IBICT Ciência da Informação V37N1, Brasília: 2008.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do Cubro branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OSTROWER, Fayga, *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Vozes, 1984.

PALLAMIN, Vera. (org.). *Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

_____. *Arte Urbana. São Paulo- Região Central (1945-1998): obras de caráter temporário e permanente*. São Paulo: FAPESP, 2000.

_____. *Arte, Cultura e Cidade: aspectos estético-políticos contemporâneos*. São Paulo: Annablume, 2015.

PLEKHANOV, George. *A Arte e a vida Social*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1964.

Prefeitura Municipal. Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Preservação - Catálogo das obras de artes em logradouros públicos de São Paulo: Regional Sé - São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1987.

RANCIERE, Jaques. *A partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo: EXO. 2005.

ROLNIK, Raquel. *Exclusão territorial e Violência. São Paulo em perspectiva*. São Paulo, vol.13, p.101-111, abril, 1999.

_____. *O que é Cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *São Paulo*. São Paulo: Publifolha, 2003.

SANT'ANNA, D. B. *Horizontes do corpo*. In: BUENO, M. L.; CASTRO, A. L. (Org.). *Corpo território da cultura*. São Paulo: Annablume, 2005. p. 119-134.

SANTOS, Laymert Garcia dos. *São Paulo não é mais uma cidade*. (in) PALLAMIN, Vera (org.). *Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 118.

SANTOS, Milton. *A construção do espaço*. São Paulo: Editora Nobel, 1986.

_____. *A Natureza do espaço*. São Paulo: Edusp Editora, 1996.

_____. *A urbanização brasileira*. São Paulo: Edusp Editora, 2005.

SHEIKH, Simon, *No lugar da esfera Pública*, in: Revista Urbânia, Editora Pressa, 2008.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2001.

TOLEDO, Benedito Lima de. *Anhangabaú*. São Paulo: FIESP, 1989.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. *A Capital da Solidão: Uma história de São Paulo das origens a 1900*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2003.

VELHO, Gonçalo Leite. *Da arqueologia urbana a arqueologia do urbano*. VAZ-PINHEIRO, Gabriela (org.) *Arqueologia do Urbano - Abordagens e práticas*. Editora: FBAUP, Porto-Portugal, 2009.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.